中国曲艺志

中国曲艺志

湖 北 卷

中国曲艺志全国编辑委员会
《中国曲艺志·湖北卷》编辑委员会

中国ISBN中心

中国曲艺志·湖北卷
中国曲艺志全国编辑委员会
《中国曲艺志·湖北卷》编辑委员会
中国 ISBN 中心出版
新华书店北京发行所经销
北京通县华龙印刷厂印刷
开本:787×1092 毫米 1/16　印张:54　插页:14　字数:108 万
2000 年 8 月北京第一版　2000 年 8 月北京第一次印刷
印数:1—2000 册
ISBN 7—5076—0166—8/J·158
定价:　140 元

序　　言

罗　扬

《中国曲艺志》是我国十部民族文艺集成志书之一；这部志书的编纂出版，是我国文化界尤其是曲艺界的一桩盛事。

我国的曲艺，历史悠久，丰富多彩。远在先秦，就有曲艺流传；唐宋时期，曲艺已渐趋繁盛。在长期的发展过程中，我国各民族各地区都创造了具有民族风格和地方特色的说唱艺术，涌现出众多的曲艺艺人和艺术家，积累了难以数计的书目、曲目，形成了异彩纷呈的艺术流派。曲艺来自人民，是人民大众的艺术，许多书目、曲目都反映了人民大众的生活，表达了人民大众的思想、感情、愿望和要求，其艺术形式亦为人民大众所喜闻乐见，无论是在农村、城镇，还是在牧区、林场、边疆和海岛，都拥有广大的听众，在人民文化生活中有着广泛而深远的影响。曲艺对我国文学、戏曲、音乐等姊妹艺术的发展，也有着重要的影响。自然，在封建社会和半封建半殖民地的旧社会，曲艺同戏曲等民族民间文艺一样，是不能登"大雅之堂"的，曲艺艺人的社会地位极为低下，曲艺的发展极为艰难。但是，由于曲艺始终保持着与人民大众的密切联系，深受人民大众的欢迎和爱护，依然不断地向前发展，显示出自己顽强的艺术生命力。

中华人民共和国成立后，我们的国家跨进人民当家做主的新时代，曲艺也随之进入蓬勃发展的新时期。在此之前，在"五四"新文化运动的影响下，曲艺就开始获得新的生机；在中国共产党领导的革命根据地，曲艺受到重视，曲艺改革取得显著的成绩，成为革命文艺的一个组成部分。中华人民共和国成立后，特别是中国共产党第十一届中央委员会第三次全体会议以来，在中国共产党和人民政府的领导下，广大曲艺工作者解放思想，振奋精神，坚持党的基本路线，坚持文艺为人民服务、为社会主义服务的方向和百花齐放、百家争鸣的方针，坚持"出人、出书、走正路"，创作演出了许多表现新时代、新人物的好书目、好曲目，收集、整理出许多优秀的和比较优秀的传统作品，锻炼和培养了许多曲艺人才，为丰富人民的文化生活，提高人们的精神境界，促进社会主义物质文明和精神文明建设，做出积极的贡献，并取得不少宝贵的经验。我国的曲艺品种现已发展到四百种以上，曲艺工作者达十万余人，曲艺的创作演出活动越来越活跃，曲艺在人民文化生活中的影响越来越大，

曲艺将随着我国社会主义事业的发展而进入一个更加光辉的新阶段。

回顾过去，我们可以自豪地说，我国的曲艺，不愧为中华民族文化艺术的瑰宝；曲艺在我国人民文化生活中的确有着重要的地位和作用。要建设有中国特色的社会主义文化，就不能不认真地研究曲艺，就不能不积极地发展曲艺。任何轻视曲艺的想法和做法，都是不对的。同时，我们要清醒地看到，曲艺毕竟是过去的时代的产物，其中也的确有些消极落后的东西；在曲艺改革工作中也曾发生过一些偏差和失误。

中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会、中国曲艺家协会于一九八六年共同商定编纂出版《中国曲艺志》，并报请列为国家重点科研项目，主要目的就是要以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导，正确地记述我国曲艺的历史和现状，正确地反映中华人民共和国成立以来曲艺改革工作的显著成就和曲艺史、论研究的重要成果，以促进社会主义曲艺事业的繁荣和发展。

编纂出版《中国曲艺志》是一项带开创性的大工程。我们的有利条件很多：中国共产党和人民政府很重视这项工作，一方面在方针上给予指导，一方面在人力、物力、财力上给予保证；中华人民共和国成立以来曲艺工作取得的显著成就，为《中国曲艺志》的编纂工作打下良好的基础；曲艺界的同志们对这项工作非常关心和支持，从事志书编纂工作的同志表现出坚强的事业心和极大的热情，许多同志为使这部书早日问世，不辞辛劳，不计报酬，呕心沥血，忘我工作；文艺界和社会各界有关人士也给予积极支持。所有这些，都使我们提高了工作的勇气和前进的信心。同时，我们感到，编纂工作中的困难也很多。首先是史料、资料缺乏。由于旧社会不重视曲艺，在我国的艺文志和地方志中极难找到曲艺方面的记载；若干口头流传下来的东西，很少有人记录、整理出来，有些记录下来的材料，也难免讹误；中华人民共和国成立以后，有关部门曾经收集、记录、整理过一些曲艺资料，不幸的是，“文化大革命”中大都散失；有些老艺人相继去世，更增加了收集资料的困难。其次，是曲艺理论研究工作还相当薄弱，可利用的研究成果不是很多，编纂《中国曲艺志》又无前例可循，缺乏经验。第三，在人力和物质条件等方面也还存在着不少困难。总之，这部《中国曲艺志》的编纂出版工作，是在中国共产党和人民政府的领导下，大家同心协力、艰苦奋斗和积极探索的结果。

编纂出版《中国曲艺志》既然是一项带开创性的工作，客观上又存在着许多困难，加以我们的认识水平和编纂能力有限，这部志书难免有缺点和不足。我们热切希望，今后继续得到各方面的关心、指导和帮助，以便群策群力，使这部志书越修越好，并通过修志工作，把我国的社会主义曲艺事业不断推向前进！

凡　　例

一、本志的宗旨是，在马克思列宁主义、毛泽东思想指导下，坚持实事求是的原则，尽可能系统、翔实地记录和整理各地区、各民族曲艺历史与现状的有科学研究价值的资料，反映中华人民共和国成立以来曲艺改革的成就及其理论研究成果，以弘扬优秀的民族民间文化艺术，繁荣和发展社会主义曲艺事业，促进中外文化艺术交流。

一、本志按中华人民共和国现行的各省、自治区、直辖市立卷编纂。

一、本志时间上限，各卷按本地区曲艺发展的实际情况而定；下限一律至公元一九八五年底截止。

一、本志各卷统一按《〈中国曲艺志〉地方卷体例》的要求编写。分综述、图表、志略、传记四大部类，并按此顺序排列。

综述以历史时代为序，概括地记述本地区曲艺的历史和现状；

图表设本地区行政区划图、曲种分布图、大事年表、曲种表及其它有关图表；

志略包括曲种、曲（书）目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀及其它等，并以此顺序排列；

传记是为本地区曲艺活动中有成就、有影响的演员、音乐设计和伴奏人员、作家、教育家、理论家、活动家等人物立传。立传人物均按其主要从艺地区记述，以生年先后为序排列。凡本志所记时间下限以后去世者与尚在世者，均不在本志列传，其艺术活动及成就在有关部类中记载。

一、本志附录，撷收本地区与曲艺有关的政策、法令及其它的有关资料。

一、本志纪年，中华人民共和国成立前一律以朝代及其年号为先，夹注公元纪年；中华人民共和国成立后，用公元纪年。

一、本志志略部类中曲（书）目之排列，以其名称的笔划为序；传记部类人物排列以生年先后为序。

目　录

综　　述





综　　述

湖北省，简称鄂，位于长江中游、洞庭湖之北，面积十八万平方公里。东接安徽，西界四川，南通江西、湖南，北与河南毗邻。西北一隅与陕西的部分地域连接。境内崇山环绕。东北有大别山、桐柏山、大洪山；东南有幕阜山；西南为长江三峡谷地及巫山、武陵山余脉；西北有秦岭山脉的东延部分、荆山山脉及大巴山；中南部是著名的江汉冲积平原。湖泊星罗棋布，河流纵横交织，素以鱼米之乡、千湖之省著称于世。

《禹贡》分天下为九州，湖北属荆州。春秋之时，湖北境内诸侯割据，方国众多，战国为楚所吞并。秦灭六国，天下一统，湖北大部分地区分属南郡（治江陵）。汉水以北属南阳郡，郧阳、房县以西属汉中郡，西南部为“蛮地”，属黔中郡，东南部属九江郡。汉代，湖北隶属荆州刺史部，领有南郡、南阳、江夏、武陵、长沙、零陵、桂阳、章陵诸郡。北部属南阳郡，东部属江夏郡，西部属南郡，南部下隽县（今通城县）属长沙国。三国时为吴魏分治，均称荆州。西晋时仍大部分属荆州。南北朝之时，大批流民涌入，于襄阳置雍州以安置关陇流民。

隋时，大部分地区仍称荆州，一度曾称鄂州。唐代设道。湖北分属山南道、山南东道、江南西道、淮南道、黔中道。五代十国“舆图割裂”，湖北分属吴、南唐、荆南及前蜀、后蜀。宋初，洞庭湖以北至荆山置荆湖北路（治江陵），辖荆山、大洪山以南，鄂州、崇阳以西，巴东、五峰以东三十余县。鄂北二十余县隶属京西南路。鄂东、鄂西分属淮南路、夔州路。改置行省后，鄂东南属湖北行省，鄂西北部分地区属陕西行省。元代，今湖北长江以南属湖广中书行省，长江以北属河南行省。明代改州为府，废州入卫，湖北属湖广布政司，建置大体与宋同。清康熙三年（1664），湖广省分为左右二布政使司。康熙六年（1667），左布政使司改名为湖北省，此为湖北省建省之始。分置武昌、汉阳、黄州、德安、荆州、安陆、襄阳、郧阳、宜昌、施南十府及荆门、鹤峰、夏口三厅。雍正十三年（1735），“改土归流”，容美土司划归鹤峰州、长乐县，并将一度划归夔州府的建始县改属于施南府。民国时期，废除州府，分设江汉、襄阳、荆南、施鹤四道，设行政督察区统辖各县。第二次国内革命战争之时，在黄安（今红安）建立有工农革命政权。后扩建为鄂豫皖特区，并相继有湘鄂西、湘鄂赣革命根据地。抗日战争时期，在湖北境内相继建立过江汉行政公署、桐柏行政公署、鄂豫皖行政公署。中华人民共和国成立之后，湖北省分设武汉、黄石二市及襄阳、黄冈、孝感、咸宁、荆州、宜昌、郧阳、恩施八个行政专员公署。武汉市初为中央直辖市，1954 年改为省辖市。1982 年恩施行

政专员公署改为鄂西土家族苗族自治州。省会设武汉。

湖北古代的文化主要属于源远流长的楚文化。楚人能歌善舞，说唱文化的传统历史悠久。楚庄王侣(前613—前591)之时，王宫中已出现了善说唱、善肖人形之俳优。《史记·滑稽列传》有优孟讽谏楚王，“摇头而歌”，“情深语竭”，“解人之纷”的记载。优孟后来被楚地戏曲和曲艺艺人尊为始祖，并世代恪守着不许说“梦”(孟)的禁忌。

楚人信鬼尚巫，隆祭祀，因此巫风盛行，巫音遍及朝野。楚襄王之时(前298—前263)，楚地歌舞之风更盛。《阳春》、《白雪》和《下里》、《巴人》以及江陵乐、襄阳乐等，皆出于荆楚。

汉代，武帝立乐府采诗夜诵，其中即有楚讴。班固《汉书·艺文志》说，武帝立乐府采歌谣，其中也有“皆感于哀乐，缘世而发，可观风俗知厚薄”之楚歌。南北朝时，出于荆、郢、樊、邓间的西曲歌、襄阳乐、白铜鞮以及牵钩之戏，在南郡、襄阳郡等地广为流传。据清宣统三年(1911)撰修之《湖北通志》记载，上古以来，巴楚之地每逢仲春二三月，插田去草，必群族击鼓讴歌，祭后土田神。《旧唐书》说，巴东、建平、宜都、天门四郡此俗尤甚。或谓此俗即后世所称之“郢中田歌”及扬歌。至宋代，湖北境内击鼓祀田之风更为普遍。这些历史悠久的楚地歌唱之俗，对于湖北境内一些曲艺品种的生成及演出习俗、曲(书)目的发展均有着重要的影响。

明代的湖北曲艺

明朝开国以后，在政治、军事上革故鼎新，在经济上采取恢复和发展措施，轻徭薄赋，休养生息，兴修水利，奖励农耕，推广桑麻种植，在一定程度上促进了社会的发展和民间文艺的繁荣。

明初，由于朝廷崇奉道教，使之得到了很大的发展。洪武年间(1368—1398)，丘处机创立的龙门派，郝大通创立的华山派以及张三丰创立的蓬莱派的道人先后进入武当山传道。永乐十年(1412)，明成祖朱棣为“祈福于天，同乐太平”，开始在武当山大规模修造宫观殿堂。随着武当山道教地位的日益显赫，武当山一带形成了道教各派进行活动并且演乐和宣讲教义的集结地。万历年间(1573—1620)，湖北境内已有人将道教经文、稗官小说、佛教故事等改编为韵文在丧家坐夜和田间除草时演唱。与武当山相邻的房县、兴山县及接壤处的神农架，所流传的“四游”、“八传”即是此类。

所谓“四游”，是指盛行于万历年间杨致和的四十一回本《西游》，兰江、吴元泰的《东游》(又名《上洞八仙记》、《八仙出处东游记传》)，余象斗的《南游》(《五显灵官大帝华光天王传》)和《北游》(又名《北方真武玄天上帝出身志传》)。《西游》记孙行者花果山水濂洞出身、大闹龙宫地府以及八卦炉、五行山厄运等等；《东游》叙八仙得道、王母娘娘与蟠桃赴会

以及渡海西归等等;《南游》写华光救母、皈依佛道事;《北游》记祖师老爷修行及诸神灵间的争斗。《八传》是《黑暗传》、《封神传》、《双凤奇缘》、《火龙传》、《说唐传》、《飞龙传》、《精忠传》(又名《大宋中兴演义》、《大宋中兴岳飞传》)及写朱元璋的《英烈传》(又名《英武传》、《云合奇踪》)。"八传"从盘古开天地、人类再造、三皇五帝,依朝代为序,一直唱到朱元璋"发迹变泰"得天下为止。在"四游"、"八传"传唱的同时,还有许多神话及道、释经文的唱本及说本流传。如《混沌传》、《洪淹传》、《三神传》、《神农传》、《王母传》、《混天记》、《黑暗纲鉴》、《三十六朝元纪》以及《女娲尊经》、《三皇经》、《太阳真经》、《太阴真经》等。明代中叶之后,手工业、纺织业已逐渐从传统的农业中分离出来,湖北境内已出现了许多商业繁荣的城镇、码头。如武昌当时已成了七省要道的"贸迁之会"和列肆如栉,灯火歌呼夜分乃止的繁华城市,汉口也已是"都邑错峙,坊巷街衢四达,舳舻衔接"的"天下名区"。由于市民经济的兴起,反映市民生活和适应市民经济生活需求的各种时令小曲、小唱、说书、散曲等民间曲艺也应运而生。据《白雪遗音》记载:嘉靖初年(1522),产生于湖广地区的〔湖广调〕、〔码头调〕及一些俚歌俗曲,除在湖广地区广为传唱之外,有些已远播京城等地,成为"游习子弟必习"之曲。明代湖北境内封藩各地的亲王府、郡王府内,钦赐之词曲、乐籍的表演更是弦歌不绝于耳。

公安人,万历进士袁宏道(1563—1610)在《锦帆集》卷二《小修诗序》中云:"今闾阎妇人孺子所唱〔劈破玉〕、〔打枣杆〕之类,就是无闻无识之人所作……,虽欲废焉而不能"。

其时,湖北境内除流行时尚小曲、说书、唱书之外,淫祀之风仍很盛行。每逢"三元"之日,燃放爆竹以避山臊恶鬼,当街结架,悬挂彩灯,携酒尝游,并伴之以跑旱船、打连厢、打花鼓及百戏故事,载歌载舞,谓之"走除百病",通谓之灯歌、灯戏,并各有班社。三元之日或打鼓谢神,或鼓舞于宗祠、场坝。这些民俗演出,载歌载舞者与民间歌舞为伍,装扮故事者逐渐搬上舞台汇入戏曲;灯歌在罢灯之后清唱自娱或娱人的表演,则演变为曲艺。

明末时三棒鼓传入湖北,竟陵人尤善此技,亦用三棒上下击鼓。每逢灾害,男女常结伴而行,作为一种谋生手段,沿门乞唱,即兴而歌。

说书活动在湖北也有所见。据《有学集》记载:崇祯十六年(1643),左良玉驻兵武昌,招柳敬亭为幕客,曾在第中说书。钱曾笺注钱谦益诗《左宁南画像歌为柳敬亭作》云:"宁南即老而被病,惟怏然一榻,柳生敬亭者善谈笑,军中呼为柳麻子,摇头掉舌,谈谐杂出。每夕张灯高坐,谈说隋唐间遗事。宁南亲信之,出入卧内,未尝倾刻离也。"明亡,柳敬亭还曾在黄鹤楼等地说过书,其书目有《秦叔宝见姑》、《宋江气出梁山泊》、《隋炀帝往来扬州》等等,名震武汉,柳因之被南派鼓书艺人尊为"柳祖"。

清代的湖北曲艺

入清之后，历经康熙、雍正、乾隆三朝，社会相对稳定，生产力有所发展，经济渐趋繁荣。湖北境内的江汉平原已成为重要的粮食、棉花产区。棉花、茶叶等经济作物的种植，促进了农贸市场的繁荣，也促进了城市手工业、商业及金融业的发展；城市的兴起，码头的修建与水道的开通，加速了南北货物的集散，与此同时，不同地域间的曲艺交流也渐趋频繁。

入清之后，武昌、汉阳、襄阳、沙市、江陵等城镇不仅恢复了明代中后期的繁荣，而明洪武间尚是汉阳一块芦洲的汉口，也因明成化初年襄河改道，与汉阳分割为二，发展成为四巨镇之"雄杰"。嘉庆间(1796—1820)，外埠之盐、米、布、药材等各业商贾及旅食词人纷纷涌入汉口，设行帮、建会馆，汉口已成了华中腹地的商业中心。由襄河故道淤积而成的汉口后湖地区，成了当时的最大游乐场所。

伴随城市商贸的繁荣，及"本乡人少异乡多"而来的是市民文艺渐趋兴起，异乡的筝琶小曲开始涌入。嘉庆年间，长江沿岸的市镇码头，已出现了"青楼象板"、"梦醒犹闻隔院歌"的景象。以茶社为主体的娱乐场所，和职业的丝弦班社，比比皆是，其中最为兴盛的当首推汉口的后湖。后湖位于汉口西北，是各色艺人献艺的良好场所。时人范锴在《汉口丛谈》一书中记后湖盛况时说："汉口一镇，盖以后湖为最繁盛文雅之地。茶社自湖心亭开始，近若涌金泉、第五泉、翠乡、蕙芳、习习亭、郦惠轩之名为著，皆在下路雷祖殿、三元殿后。其余尚有数十处，弦歌聒耳，仕女杂坐，较上湖游人更盛。"关于唱曲、琴师的具体情形，范锴在他于嘉庆七年(1802)五月所写《续琵琶行》中有云："炎风刮地火云起，晴衔月色明如水。汉皋旅客奈愁何，呼朋买酒听清歌。""闻道琵琶第一声，频遣雅鬟约相见。须臾抱得四弦来，绰约花枝照人艳。云璈檀板且慢敲，先听转轴弦声交。""羁客城南欲断魂，楼头少妇泪如雨。此时人声杂丝声，声声掩抑最有情……。"作者在一首诗的自注说到自己聆听过当时丝弦小曲艺人的演唱情形时说，"爱生三弦，小爱生四弦，合唱《十二月闺情》，甚妙"。可知汉口后湖一带丝弦小曲已经发展到较高的水平。

关于当时汉口小曲演唱的具体情形《汉口丛谈》卷六中说：清歌、小曲的演唱者多为沦落红尘，"自述酸楚之甚"的青楼歌妓。其时，汉口的青楼曾有官私之分。官者，晚上在门悬挂大灯，"内则五六人或八九人。歌韵悠扬，筝琶杂弄以动游人之听"；私者，"闭门寂静，或一二人或三四人，而居后街幽巷间"。歌妓中伎艺最著者，有善于演唱琵琶歌的通城人陈小翠；有"曼声一曲，足令荡人心魄"的吴人林韵卿；有能文且"弦索尤工"，被称做"女史"的诸佩荃等人。

同时，汉口的大智坊等地也有曲艺艺人活动。《汉口丛谈》说："大智坊各行寓中，商贾

杂处，时有少妇青衣布素，手挈竹篮、入市若缝纫者，实善唱小调也，名曰唱婆子。”有诗云：“黑漆包头白粉腮，竹筐携去店门开。等闲爱听《清平调》，十个金钱唱一回。”

嘉庆十三年(1808)，汉口已有说书人入私人寓馆说《红楼梦》者，《汉口丛谈》卷五中说：“出游汉阳郊墅，因雨阻不果，移席洪石农先生寓馆，听说书者周在溪说《红楼梦》野史数则。是集也，雅极缠绵”。

此一时期，南词、清曲，以丝弦班的形式，先后出现于清江、汉水流域及长江沿岸的城镇、码头，传唱于文人学士和行商坐贾之间。这些丝弦班社因流传地区的不同，方言语音的差异，有的称南词、南文词、曲子；有的则称之为清歌、南曲、丝弦。它们的称谓虽因地而异，但共同保留了南词、清曲的“闲雅整肃，清俊温润”的基本特征。位于鄂西南清江下游的长阳县资丘镇，出现了以龚复让为代表的南曲班社。他们在乡民娶媳嫁女、祝生庆寿的庆典上，或在劳作之余相邀演唱《春去夏来》(又名《渔家乐》)、《渔樵耕读》等曲目。清江上游的咸丰、恩施、利川等地，也有丝弦爱好者活动，每年的八月十五中秋节，相邀在高山古庙，月朗风清之时举行“伯牙会”，演唱《大宴》、《貂婵拜月》、《盛日佳宴》等曲目。

道光年间(1821—1850)，汉口商业繁荣，城乡曲艺活动活跃。后湖仍为曲艺艺人的趋集之地。方志及文人诗词对后湖及汉口等地的曲艺活动均有所记述与描写。其中两度流寓汉口的浙江余姚文人叶调元的《汉口竹枝词》对曲艺的记述，不仅提到了清歌、道情、鼓盆歌以及与曲艺音乐有关的梁山调，而且还记述了曲艺散唱艺人的行艺方式，其在《汉口竹枝词》卷三记后湖曲艺盛况时云：“芦棚试演梁山调，纱幔轻遮木偶场；听罢道情看戏法，百钱容易剩空囊”。“沿户茶肆夹花庄，终岁笙歌似教坊；金凤阿香都绝妙，就中第一简姑娘”。作者在自注中说：“简姑娘，陈姓。修眉广额，姿格清疎。小曲韵叶筝琶，声迟以媚；乱弹神完气足，有金石音，无脂粉气，可谓歌院魁杰也。”

道光年间，汉口的曲艺艺人中，有在歌院、茶馆中卖唱者，也有在街市、码头上靠卖散唱乞钱度日的流浪艺人。叶调元《汉口竹枝词》记述行艺艺人时说：“挂灯壁上宣唱本，柱杖街头唱旧闻。半是码头为首领，手拿签字逗钱文。”并自注曰：“落魄者、瞽目者，每夜于街上唱歌本，码头上持竹签替彼醵钱。”

在汉口传唱清歌、道情、梁山调的同时，长江下游的武穴、黄梅，汉水流域的沔阳、天门等县，由于地势低洼，江河变异，水患频繁等原因，致使不少灾民离乡背井，以三棒鼓、碟子小曲、渔鼓道情、莲花落、调儿(即文词)等说唱形式，流浪他乡，卖艺谋生。由于卖艺者远走他乡，以此为生，彼此竞争，客观上促进了行艺者技艺上的提高和所业曲种的传播，同时也促进了本地曲种与外来曲种、本地艺人与外地艺人之间的技艺交流与借鉴，并使曲目日趋丰富，形式也日渐成熟定型。

其时见诸方志的曲艺活动尚有宣讲、孝歌、扬歌等。宣讲，即宣卷的发展，又叫圣谕、圣书，因多劝善之说，故又称为宣讲善书、善书。顺治九年(1652)，朝廷颁行六谕，并卧碑文于

八旗直隶各省。康熙九年(1670),朝廷又颁行"圣谕广训十六条",命司铎率各处绅耆于城镇诵解。湖北潜江人王文举就雍正二年(1724)颁行的"圣谕广训十六条"的题目,编写成《宣讲集要》一书,于每篇之首冠以圣谕,附加注释,根据不同的内容,每篇编写一个与之相应的故事演唱,遂开湖北讲善书之先河。道光后,湖北境内的善书内容已由宣讲《佛海无边》、《毁谤遭遣》等内容,扩展到了宣扬社会美德,提倡正直善良,反对奸盗邪恶之"十全大善"及一些世俗故事,在江汉平原、鄂西北山区及神农架等地广为流传。宣讲者也逐渐由乡绅耆老诵解,变为平民或艺人登台宣讲,逐渐地演变为一种曲艺形式。

道光年间祀田、悼亡之俗,遍及全省。艺人唱"纂本"(据话本小说改编的韵文唱本)的活动已成了祀田、悼亡活动的主体。据乾隆举人长阳彭秋谭《长阳竹枝词》、道光二年(1822)撰修的《长阳县志》、同治八年(1869)重修《随州志》中的《随郢行记》记载,其时,长阳、随州、钟祥等地的祀田之风十分兴盛。在祀田的歌唱中,既有小令又有套数。

唱孝歌本为"妥亡灵、慰生者"举行的悼亡仪式中的重要内容。其称谓因地而异,有的叫丧鼓、打丧鼓、丧鼓歌、坐夜,有的叫阴锣鼓、跳三(丧)鼓、鼓盆歌。凡亲丧或老人故去,六亲云赴,姻族如林,必举行坐夜唱孝歌。《崇阳县志》说:"里中无赖之徒辄来鸣钲击鼓,终日歌唱,杂以谐谑,喧呶声彻尽夜。"《天门县志》说:"细民遇亲朋丧事,辄金醵钱,请歌者击鼓歌唱,谓之坐夜。"同治年间《巴东县志》说:"殁之夕其家置食,邀亲友鸣金伐鼓歌呼达旦。或一夕或三五夕,谓之缓丧。"此习俗演变的结果,就是后来形成的民俗性曲种丧鼓、跳三(丧)鼓及鼓盆歌。

约在道光二十年(1840)前后,江汉平原还出现了被誉为"沔阳渔鼓三根半筒子",以张洪显、皮思金、皮思银、刘泡等艺人为代表的沔阳渔鼓。刘泡技艺稍逊,为半根筒子。之后由于皮氏兄弟等人用沔阳渔鼓演唱皮影戏,于是在沔阳渔鼓中逐渐出现了取材于历史演义及传奇故事的长篇曲(书)目,如《十三款》、《考朋案》等等。因这类曲(书)目中多冤案故事,故被听众称之谓"冤枉戏"。《十三款》即取材于光绪年间沔阳仙桃人柳炳元不畏强暴,拦船告状,为民伸冤的事迹。这一曲目也被其它曲种移植演唱。

江汉平原的三棒鼓艺人此一时期也颇为活跃,并且出现了许多高难度的抛耍技艺。同治年间(1862—1874),擅长抛耍技艺的竞陵(今天门)三棒鼓艺人陈天元,身带陈述灾荒惨状,请求施舍救济的"禀帖",不仅走遍了周边省、县,还身背鼓锣、刀叉,浪迹天涯,远走俄罗斯、法兰西等国家献艺谋生。迎神赛会的灯歌灯调也十分兴盛。每逢上元节,城内四街,城外四乡,悬灯结彩,或扮龙灯、竹马,或扮杂剧故事,逐户盘旋,击大钲大鼓,唱荷花、采茶曲;或扮为生旦唱杨花柳、梁山调,罢灯之后则清歌自娱,有些形式如花鼓子、连厢、耍耍等,已演变成了特征鲜明的曲种。

咸丰九年(1859),汉口开埠。汉口镇内华洋杂处,外地商人云集。代表不同商业行帮及同乡利益的会馆、公所纷纷建立。既为曲艺活动提供了演出场所,也为外地曲种进入武

汉创造了条件。

其时，山东籍鼓书艺人丁海洲(人称丁铁板)，由河南进入汉口行艺授徒，首将“打鼓京腔”(亦称打鼓京音)引入湖北。稍后，打鼓京腔的艺人龚柏庭由河南来汉，说唱《天宝图》、《五女兴唐》、《八窍珠》等长篇鼓词并各自授徒传艺。丁海洲、龚柏庭及其受业弟子，为了吸引当地听众，尝试将京腔改用〔四平调〕说唱，打鼓京腔逐步向地方化衍变。同治三年(1864)，淮书艺人江子英从黄梅县进入武汉，带来了《隋唐》、《永庆升平》等长篇大书。后又有满族淮书艺人何忠才来汉献艺。江子英的《永庆升平》后来被湖北鼓书艺人传承演唱时，改称《三公案》。

北方鼓书、四川评书及淮书传入湖北后，发展到丁海洲三传弟子之时，有部分艺人弃唱为说，弃大鼓用醒木，逐渐形成了湖北评书；另一部分鼓书艺人，弃钢镰改简板，变堂鼓为扁鼓，完成了打鼓京腔向湖北鼓书的转化。与河南接壤的大悟、黄安(今红安)等地的部分艺人仍沿用钢镰堂鼓击节说唱，则衍变成为湖北鼓书中的北路子钢镰大鼓。从此，评鼓分流，打鼓说书由一个曲种衍变成了具有湖北特色的三个曲种。

同治至宣统年间(1862—1911)，评书盛行于武汉、沙市、宜昌，流行于黄州、孝感及荆州等地。汉口有著名的说书艺人任春山、顾南轩，各立门户收徒授艺。任春山、顾南轩之艺徒，在汉口、武昌、汉阳等地茶楼酒馆说书，受到听众的欢迎与好评。其中说书造诣较高者，有顾南轩之艺徒童雪松、王端甫、刘继舟和任春山的弟子夏秀峰，被听众及评书界誉为“四杆旗”。与“四杆旗”齐名的还有活动于孝感县的何玉山，天门县的蒋春山，应城县的徐振山，号称“府河三山”。沙市则有著名评书艺人高如久、李良臣等人在此坐堂讲书。高如久擅长“文场书”，李良臣擅长“武场书”，二人都以“墨册子”(即文字刻本)为依据，均被听众赠与“说透人情”的大方匾额。其代表书目有《三国》、《两汉》、《唐书》、《水浒》等。稍后，有王云卿(约1850—1920)、光绪年间秀才鲁明阶(约1820—1939)等人在此说《济公案》、《说唐》、《水浒》等书目，场场爆满，历久不衰。

此一时期，汉口后湖的曲艺活动依然兴盛。《夏口县志》说：“教坊歌舞，亦以是处为多”，“光绪中叶犹然”。光绪二十一年(1895)京汉铁路建成，铁路与后城马路(今汉口中山大道)之间，护城河淤塞填平，后湖逐渐干涸，游人不去，艺人星散，后湖地区的民间文艺演出，逐渐由盛而衰。

在汉口后湖的清歌、丝弦小曲演出衰落之际，另一支丝弦小曲在汉口滩及沙市、宜昌等地兴起。据二十世纪五十年代沙市汉滩小曲艺人朱寿高追述：光绪年间的汉口听众称这一小曲为汉滩小曲，也叫汉滩丝弦；宜昌的听众则称为围鼓坐唱。湖北境内已出现了“五音联弹”、“清音社”、“丝弦班”等专业班社，票友也很多。汉口的票友以做粮食生意的食帮为主；沙市的票友以绸布业店员及商贩为主。丝弦班社除在茶馆演唱之外，也出席丧、喜堂会。演唱的曲目有《祭塔》、《天官赐福》、《大堂上寿》等等。以此为业谋生者，多为二三人搭

班的形式演唱。二人者,一人操琴,一人击板合歌。坐唱时,多以有故事情节的"折子戏"为主,如《双下山》、《苏文表借衣》等等。卖散唱的盲艺人则扶肩搭背沿门乞唱,其曲目多为《叹五更》、《四季相思》、《十八摸》之类,精华与糟粕相间。汉水流域的部分渔鼓艺人为谋生计,开始为皮影戏配腔。其时渔鼓、皮影既可合而为一,亦可以一分为二,即民谚所谓"皮(影)道(情)不分家"。

光绪宣统年间,"沙湖沔阳洲,十年九不收",江汉平原灾害频仍。每逢灾害,人们便身背三棒鼓,或与碟子小曲艺人结伴,或与连厢艺人为伍,一边行医"挑牙虫",一边走乡串户乞唱,有的艺人为谋生计,流落他乡,甚至远走南洋等地。据《清稗类钞》载:"沪有湖北之丐,皆妇孺也,无壮男子。辄集三五人,游击于市,手持乐器,为锣为鼓,为九连环,背负之囊藏刀叉杂物。一人口唱江淮小曲,如《十八摸》、《十杯酒》、《十送郎》之类,手抛刀叉,一人击鼓而以锣节之。其事也,始于光、宣年间,至宣统辛亥遂多。"

宣统年间(1909—1911),武汉及江汉平原演唱小曲之风极盛,每到傍晚,三人一班,两人一组,甚至几个班组联合,在茶馆酒肆,大街小巷伴以丝弦而歌。宣统元年(1909),天门县张港太兴堂书斋已有小曲唱本《绊根子草》出售。汉口的新兴书馆也十分兴盛。据宣统元年九月十四日的《汉口趣报》载:"汉口商务日臻繁盛,一切大观,不亚申江,唯书馆一事尚付厥如,兹特仿沪江办法,在汉镇陶家巷选择三层洋楼房屋,安装自来水、电气灯、德津风、清唱台、时新桌椅,装璜美备,修理精巧,坐椅宽敞,空气适宜,聘请来镇如堂班、著名校书,逐日轮班坐唱,至自侍役人等,迎接周到,尤其余事。"其时,沙市、宜昌及汉水流域、清江沿岸,演唱各类小曲、花鼓、渔鼓、三棒鼓之风也颇为兴盛。

中华民国时期的湖北曲艺

公元 1912 年 1 月 1 日孙中山在南京建立临时政府,就任临时大总统,中华民国成立。中华民国从成立至民国三十八年(1949)国民党政权被推翻,历时三十八年。在这一时期,中国人民经历了五四运动、北伐战争、土地革命、抗日战争和人民解放战争,是我国近代史中最为波澜壮阔的年代。

辛亥革命时期,武汉曾遭兵燹,汉口大火尤为一时之巨灾。各路商贾为了免受军阀混战之苦,纷纷涌入汉口租界地带,形成了一时的畸形繁荣。据《夏口县志》载,汉口一带五方杂处,不习耕种,多以贸易为业。市场之繁盛,不特为本省商人所趋集,各省商贾无不有本店或支店设立于其间,并各有其行帮。每行多者数百家,少者数十家,并各有其会馆。商业繁盛促进了市民文艺的发展,商贾杂处也招徕了不同地域、不同曲艺品种之间的交流。

辛亥革命后,曲艺艺人也受到革命的鼓舞,湖北城乡的曲艺活动呈现出一种空前的活

跃之势。评书、善书、鼓书以及各类民间小曲相对繁荣。每当傍晚，便有小曲艺人三人一伙，两人一班，大街小巷、茶园酒馆卖唱，弦歌声不绝于耳。

沙市自古即为南货北运之地，省内外商贾趋集之所，商业繁荣，会馆、茶园、酒肆遍布，仅城内即有九宫、八庙、十三帮会所。会馆、茶园的兴起，为曲艺艺人提供了演出场所。评书艺人鲁明阶曾在此组建"梨园书社"，进行评讲活动。以擅说《三国》著称的徐剑秋，擅说《唐书》、《水浒》、《朱元璋》的安正发，取各家之长的胡丰义以及擅说《济公传》的程大福等人，民国初年至二十世纪二十年代曾活跃在沙市的曲坛。

此时，武汉三镇的评书演出也十分活跃，容宗圣、陈树棠等评书艺人也纷纷开堂说书。容宗圣讲的代表节目有《精忠传》、《狄青传》、《封神榜》；陈树棠的代表书目有《洪杨豪侠传》。民国五年(1916)，孝感籍评书艺人江云卿由沙市进入武汉评讲《燕王扫北》。此一时期，武汉地区评书界不仅出现了一批评讲技艺俱佳者，而且评讲之曲(书)目的题材也日趋广泛。历史类的曲(书)目，上自商、周、列国，下至清史演义；言情类的曲(书)目有西厢、红楼；神怪类有西游、聊斋；忠孝类有精忠传、英烈传等等。此外，还有武侠、公案之类。内容庞杂，无所不包。同年夏，河南古筝演奏家、大调曲子艺人曹东扶随父到老河口与大调曲子艺人王直夫(1896—1984)结为知音，行艺授徒。大调曲子遂在老河口一带传播开来，成了鄂西北地区流布较广、影响较大的一个曲种。

以宣扬"十全大善"相标榜的善书艺人，辛亥革命之后，纷纷由汉川等乡间进入武汉，并对其传统的内容及演唱形式进行革新。改宣圣谕圣词以消灾解危，讲道德说仁义以酬神，为宣讲听众喜闻乐见的"案"、"传"和俚俗故事；还创作、演出了一批反对社会恶习，反对封建婚姻的新曲(书)目，如《浪子回头》、《一口血》、《三槐冤》等等。此外，在演出形式上也有许多改革创新。改一人宣讲为二人宣讲。甚而发展到多人同台、分角色上下场，并在汉阳鹦鹉洲、罗家墩至汉口江岸一带挂出"汉川善书"的水牌，受到听众的欢迎。与黄陂花鼓、阳逻高跷同誉为湖北三盛。汉口新市场内的曲艺演出也非常活跃，场内辟有书场，有女艺人在此说书、弹唱，张杰尧等人的相声也在此见有演出。

民国十年(1921)之后，外地的相声艺人纷纷来汉献艺，汉口的相声演出日趋活跃。先有骆彩舞来汉口新市场、老圃游乐园表演双簧和相声，继而有赵子厚、戴质斋、高鑫泉等人来新市场演出相声。汉口的江边空地、黄鹤楼、大智门等处则有南京来的相声艺人和本地艺人潘占奎等撂地表演单口相声。

此一时期，湖北与外省毗邻的周边地区的曲艺活动也很频繁。与陕西接壤的曲子艺人经常与陕西的曲子艺人相邀演唱，与四川、湖南交界的利川、来凤的三棒鼓、竹琴、花鼓艺人也常往返于两地行艺，与河南相连的大别山区的大悟、黄安的北路子鼓书艺人，更是交往频繁，穿行于乡间小镇为两地的乡民打鼓说书。而扬琴、南曲艺人或以琴会友，或参与乡民的喜宴，也都活跃于一时。

民国十五年(1926),国共两党第一次合作,组成国民革命军兴师北伐。十月十日攻克武昌,定都武汉。武汉一时成为革命中心和文化中心。北伐军占领武汉后,没收了北洋军阀的"逆产",武汉最大的综合性娱乐场所新市场,改名为中央人民俱乐部,作为市民集会及工余娱乐的地方。在北伐胜利的鼓舞下,戏曲、曲艺艺人异常活跃,中央人民俱乐部上演的曲艺有犁铧大鼓、四簧及"群芳"会唱等。犁铧大鼓上演的曲目有《空城计》、《闹江州》、《天水关》;四簧曲目有《革命戏迷》、《献地图》、《水浒传》、《九曲桥》等。据民国十六年(1927)五月一日汉口《国民日报》载:犁铧大鼓、京音大鼓、苏滩、四簧等曲艺艺人还参加了国民党沔阳县党部、农民协会为灾区购买谷种所举办的筹资演出。

民国十七年(1928),中央人民俱乐部更名为民乐园。园内除男女四簧、苏滩、京音大鼓、犁铧大鼓等曲种上演之外,开封河南坠子艺人刘月霞(女)、纪万春、张治才、高学斌等人也相继来汉演唱。之后,园内又开设了"汉音清唱",并有汉上著名校书日夜登场演出,同时也出席堂会。清唱因操当地方言,因此受到听众欢迎,常常座满。

民国十九年(1930),湖北城乡灯歌等民间演唱活跃。沙市徐大先生以汉滩小曲唱腔加大锣大鼓为木偶配唱,远安县的皮影艺人则配之以是"打锣腔",或在迎神赛会上表演,或为乡民祝生、祝寿、"打喜",一唱众和,深得民众喜爱。江汉平原的渔鼓皮影也十分活跃。

第二次国内革命战争时期,湘、鄂、赣边区成立省苏维埃革命政府。鄂东南县区苏维埃政府,在阳新、通山等地的村镇均建有俱乐部。群众可在俱乐部学唱戏,学打锣鼓,玩龙灯。民国十七年(1928),阳新金龙区成立了鄂东青年支部宣传队(即鄂东青年新剧团)。据当年宣传队员徐仕荣回忆说,宣传队除唱戏之外,还唱当地流传的"哦嗬腔渔鼓"。既唱《方卿借银》等传统曲目,也演唱《劝夫参军》、《婚姻自由》等新编曲目。同时,鄂东北、鄂西南革命根据地也有曲艺活动。

黄安、麻城民间盛行北路子鼓书。黄安城北以张南一为代表,城南以余子山、胡明朗为代表的鼓书艺人还参加了 1927 年 11 月 13 日由中国共产党组织的"黄麻起义"的革命宣传工作。鼓书艺人多是在演唱惩恶扬善的传统曲(书)目如《三打华府》、《烈女英雄传》、《大八义》、《小八义》、《响马传》、《忠义奇侠传》等曲(书)目之前演唱宣传革命、唤起民众的新鼓词。新鼓词或由艺人自编,或唱革命政府宣传材料上的韵文,或将民歌加上说白,改编为唤起民众投身革命的鼓词演唱,如张南一演唱的《为什么穷富不均》、《妇女歌》、《青年当红军》、《土豪自叹》等等。新鼓词长者可达上百句,短则只有四句,如:"人生在世几多愁,若不革命怎出头?奉劝人人入共党,好为穷人争自由。"

恩施地区曾是湘、鄂、川、黔革命根据地的重要区域,其时,曲艺艺人以简便的道具,灵活的表演,活跃在整个革命根据地。鹤峰县走马坪渔鼓艺人万景堂以渔鼓唱红军布告、农会标语、红军事迹,受到过红军首长的赞扬。来凤与湖南龙山县交界处的花鼓(即三棒鼓)艺人田紫云,根据贺龙打龙山的事迹编唱的长篇花鼓词《贺云卿打龙山》,此后一直在艺人

中传唱。

二十世纪二十年代末至三十年代初，在汉口民众俱乐部（即新市场）停办后，汉口老圃及万松园等游艺场所仍在活动。民国二十年（1931），北京的京韵大鼓艺人刘宝全曾来万松园演出。武昌王惠桥（今水陆街）茶馆、田家院（今群众剧场）、新桥茶馆（今保安街）等地则有小曲艺人管公海等人演唱《抢伞》、《士林祭塔》；宜昌的湖亭茶园、神州花园（后改中央茶园）有符吉安和既善唱汉滩小曲又喜唱碟子小曲的喜枝（即程德荣）、春枝、冬枝、爱枝等“枝字丝弦班”艺人在此日夜演唱《尼姑思凡》、《陈姑赶潘》、《抢伞》及碟子小曲《放风筝》、《九连环》等曲目；清江流域的咸丰、利川、恩施及长阳县的资丘等地则有扬琴、南曲等曲艺艺人活动；襄阳有刘荣庭等人在流动演唱襄阳小曲；郧西则有曲子爱好者陈文鼎等人在魁星楼与曲友相邀演唱。

民国二十三年（1934），武汉三镇的评书业演出尤为活跃。据当时湖北省实验民众教育馆实验报告统计，当时登记在册的评书艺人就有二十九人之多。分布于武昌的文昌门同乐茶园、八铺街志新茶园、玉带街老志福茶园、武昌公园，汉阳的顺和茶园，汉口的董春华茶社及武昌阅马场、汉口万家巷康记轮船码头空地等二十九处演说评书。上演书目有《三国志》、《五女兴唐》、《粉妆楼》、《义妖传》、《七侠五义》等包括纪事、言情、神怪、武侠、忠孝题材的六十八部评书。报告说：由于评书艺人“受到社会恶劣环境的压迫”，“为金钱生活而说书”，“缺少修养，目不识丁”，因此，在说书中时有信口雌黄和无稽之词间于其中，并有以淫邪、神怪取悦听众者。有的艺人还染上了烟酒、嫖赌等恶习。汉口市政当局为加强对评书艺人的管理，由市政会议通过了评书艺人的登记规划，开设了评书艺人训练班，于同年五月三日在武昌成立了评书改良研究会，对评书的书目进行分类，拟定书目审查计划，对书场、茶楼进行观察，并对艺人提出了“态度和蔼，接近群众；严忌呆板，隔离群众”的要求，发出了“勿举动轻浮，有失信仰”的告诫。推举了文书、编辑委员、研究委员及时掌握改良方案。是年，除武汉三镇的评书演出活跃外，汉口老圃游乐园中的其它曲艺演出也很活跃。据同年出版的《武汉指南》记载：汉口老圃内有京班、汉调、文明戏、电影、杂技、大鼓、双簧及群芳会唱，通宵达旦，歌声不绝。

二十世纪三十年代中期，评书、鼓书仍呈现活跃之势，是占据武汉三镇及沙市等市镇茶社，纳入市政管理的主要曲艺品种。民国二十五年（1936），汉口市成立了评书宣讲公会，选举潘汉池为理事长，夏秀峰、匡玉山为副理事长。会员有评书、鼓书艺人一百零八人。沙市也成立了以胡丰义为首的沙市评书公会。长江沿岸、汉水流域以及鄂西北山区的广大农村、市镇也有评书、善书、碟子小曲、文词、曲子以及渔鼓、鼓书、三棒鼓等曲种艺人活动，或坐堂说书演唱，或自娱、或“赶期”（参加婚宴），或为乡人还愿祈福，或为老人祝寿、婴儿祝生。有的艺人则身背鼓板走乡串户讨利市，换取度日之粮。坐馆者多以长篇大书为主，讨利市者则多为言吉利语的即兴之作。

民国二十六年(1937),"七·七事变"之后,以周恩来为首的中国共产党代表团和中共中央长江局、八路军驻汉办事处坐镇武汉,武汉一度成为全国抗战中心。以郭沫若为厅长的国民政府军事委员会政治部第三厅组成后,各战区救亡团体云集武汉。中华全国戏剧界抗战协会在汉成立,在武汉的京韵大鼓、犁铧大鼓、相声、金钱板等曲种艺人参加了成立大会。

日本侵略军占领上海之后,不少北方曲艺艺人逃难武汉,其中多数是相声艺人。他们大多集中于汉口渣子堆一带及武昌黄鹤楼等地。如陆新祥、常九峰、杨松林、潘占奎,每天演出几十段传统相声。滑稽戏艺人开花炮、秦南南等,在表演化妆戏之余,也兼说相声。此时全国抗日呼声高涨,文艺界抗日宣传活动如火如荼,曲艺艺人也大多投身到了抗日的宣传之中。

民国二十七年(1938)二月,曲艺艺人中的评书、鼓书艺人在武汉组成以陈秀珊为队长、陈鉴初为副队长的抗日宣传队。十月,武汉告急,宣传队员采取集中与分散的方式进行活动。陈树棠到簰州,江云卿到天门,容宗圣到新沟,傅海波到黄陵矶各自宣传演出,其余则集中于沙市、宜昌活动。此时,沙市也成立了包括汉滩小曲、碟子小曲艺人在内的"荆沙抗日歌曲宣传队"。至民国二十八年(1939),宣传队员由十八人发展到了六十余人,每周在茶馆或纪念堂公演一次。曲目有《唤醒民众》、《长期抗战》、《抗战闹五更》、《抗日十杯酒》等等。同年农历冬月宜昌告急,陈秀珊带领裴道德、舒绍庵、陈韵卿(女)向广西出发,到桂林行艺宣传;陈鉴初带领张振平、王鹤舫、小苏州经万县向重庆进发,沿途行艺宣传抗战。

同年十月,湖北省政府西迁恩施,武汉沦陷,百业凋零,艺人星散,有的艺人逃难外乡,有的评书艺人转往郊县,胡明朗等鼓书艺人则不为敌伪说书,毅然放弃武汉书场,回乡为农民说唱《瓦岗寨》、《天宝图》、《四下河南》、《罗成打混》等书目。民国三十二年(1943),河南著名大调曲子艺人汤印候,为避战祸,客居老河口女儿家。当地曲友纷纷探望约请。农历九月底,他同数曲友到约定地点聚唱,途径"皇协军"队部门前,被敌伪阻止通行。伪军中队长令其到军部唱曲,被汤断然拒绝,痛骂道:"汤老爷的曲子是给人听的,岂能给狗唱?要命有一条,要我给狼狗取乐办不到!"日伪军恼羞成怒,十几把刺刀向他刺去,汤怒目倒在血泊之中。在日本侵略军占领武汉期间,较小的乡镇码头也因日寇及伪政权抓丁、拉夫,乡民不敢上街,茶馆生意清淡,曲艺活动转向衰落。直到民国三十四年(1945)八月日本投降,武汉光复,曲艺活动才得以复苏。

武汉光复后,抗日宣传队中的曲艺艺人历尽艰辛,辗转返回武汉。汉口市评书宣讲公会不久即恢复活动,并重新进行了选举。明记新市场也由国民党湖北省党部、汉口市党部及省政府、市政府接管。次年,有书坛"五虎上将"之称的陈树棠、容宗圣等人,及被听众誉为评书界"三大巨头"的江云卿、刘金鹏、李少霆重又在汉口坐堂说书,由胡丰义任会长的沙市评书公会也恢复评讲。

二十世纪四十年代末，湖北国民党统治区仍有曲艺活动，但已处于消沉状态。此时，评书仍是武汉三镇拥有较多听众的曲艺品种，不少生意清淡的鼓书艺人也纷纷改说评书。除评书之外，汉口还有杨松林、张杰尧、王筱松、筱明星、张松青（女）等人表演的相声。沙市的随园、豫园及农村则有汉滩小曲、碟子小曲、渔鼓等艺人活动。

1949年初，位于大别山区的湖北黄安等地宣告解放，并建立了革命政权，曲艺步入新的历史时期。黄安县第五区区政府将曲艺纳入中国共产党的宣传工作之内，成立了湖北省第一个由党领导、以鼓书艺人胡明朗为主席、有麻城等邻县艺人参加的“评书戏剧公会”。同年5月16日武汉解放。军事管制委员会文艺接管部随即接管了汉口具有固定曲艺演出场所的民众乐园。武汉三镇的戏曲、曲艺艺人及随解放军南下的文艺工作者、新四军五师的文艺工作者齐集于武汉。武汉市最大的曲艺组织“评书宣讲公会”改建为“评书皮影联谊会”，主管全省文学艺术事业的湖北省教育厅文化处及湖北省文学艺术界联合会筹备委员会、武汉市文艺工作委员会筹备委员会也相继建立，湖北省的曲艺开始进入了一个全新的历史时期。

中华人民共和国成立后的湖北曲艺

中华人民共和国成立之后，湖北省的政治、经济、文化领域均发生了深刻的变化。曲艺在新的历史进程中，第一次作为一个独立的艺术门类，被纳入各级主管文化部门的领导之下，受到重视，得到扶持。曲艺艺人从此结束了自生自灭、风雨飘摇、地位低下、乞讨为生的悲惨历史，被称为文艺工作者，走上了为人民服务的道路。

1950年2月，中南军政委员会向中南地区文艺界提出了“普及第一、生根第一”的口号。不久，湖北省召开了包括曲艺艺人代表在内的第一届文学艺术工作者代表大会，贯彻毛泽东主席“推陈出新”的指示和全国第一次文学艺术工作者代表大会精神，正式成立了湖北省文学艺术界联合会。湖北省人民政府主席李先念，在第一届文学艺术工作者代表大会的开幕式上发表了讲话，中共湖北省委宣传部副部长许道琦在会上提出了“搞好新旧文艺工作者的合作”、“广泛收集民间艺术遗产”等要求。特别是1951年5月5日中央人民政府政务院发布《关于戏曲工作的指示》之后，进一步为戏曲、曲艺改革指明了方向。以“改戏、改人、改制”为基本内容的戏曲、曲艺改革运动，迅速在湖北省文艺界展开。

中华人民共和国成立之前，湖北省内的曲艺艺人，多为单人行艺，或为夫妻档，或为师徒档，即使有一些行业公会或班社组织，也无健全的规章制度，更无法对艺人的曲（书）目及演出活动进行监督与管理。湖北省第一届文学艺术工作者代表大会之后，在主管文化部门及文学艺术界联合会的领导下，湖北省曲艺界迅速展开了“改制”工作。各地（市）、县相

继建立了曲艺管理机构，对曲艺班社进行了改组，增派了领导管理干部，建立健全了各种规章制度。武汉市评书皮影联谊会改组为武汉市戏曲改进协会曲艺分会；老河口将六个锣鼓班和丝弦社改组为老河口国乐研究社；沙市经过一段时间筹备之后，也正式建立了以汉滩小曲、碟子小曲为主，包括相声、评书在内的戏曲改进互助会曲艺组。

1953年，湖北省及武汉市分别成立了戏曲改进委员会，领导省、市的戏曲和曲艺的改革工作。武汉市评书、鼓书艺人在武汉市文教局的领导下，成立了由辅导员郑均，评书艺人李少霆、江云卿，皮影艺人朱瑞卿、杨兰阶，鼓书艺人胡明朗，善书艺人王海元等人组成的武汉市戏曲改进会曲艺分会和武昌支会，对全市曲艺艺人的政治思想、新曲(书)目创作和传统曲(书)目的搜集整理工作，及演出活动进行统一领导与管理，并组建了武汉市地方曲艺工作队与武汉市曲艺队。至1955年12月31日，为适应形势的发展变化，武汉市撤消了戏曲改进会曲艺分会与武昌支会，武汉市的曲艺活动与曲艺艺人改由武汉市各区政府文化科领导，之后，又改为按曲种管理。

与此同时，各地、县的曲艺工作及曲艺艺人则统归由当地的主管文化部门或民间艺人协会负责管理与领导。武汉、沙市、宜昌、襄樊等市及黄陂、孝感、红安、公安、天门、枣阳、江陵、鄂城、光化、石首、新洲、英山、罗田、黄冈、沔阳、均县、利川、浠水县等，先后建立了鼓书队、评书队、曲艺队、说唱团等二十三个曲艺团体，指派了干部，建立了规章制度。至此，湖北省的曲艺“改制”工作取得了初步成果，为“改戏”、“改人”奠定了基础。

“改制”前，由于湖北省境内的曲艺艺人散居城乡，行踪不定，不仅演出的曲(书)目中存在着许多封建迷信、色情淫秽的内容，而且不少艺人还存在着许多旧社会的不良习气。“改制”后，加强了对曲艺艺人的思想改造，加强了对艺人上演的曲(书)目的监督管理。特别是《关于戏曲工作的指示》下达之后，通过“改制”、整顿曲艺队伍、组织艺人学政策、学时事、学业务，整理传统曲(书)目，改编、创作新曲(书)目，曲艺队伍的面貌发生了深刻的变化。庆祝武汉解放一周年之际，武汉的评书艺人李兴凯首次在武汉人民广播电台，播讲了根据小说改编的新书目《吕梁英雄传》和《新儿女英雄传》。鼓书艺人王鸣乐也在武汉人民广播电台演唱了新节目。继而，汉滩小曲艺人胡芝仙、徐桂林、张正浩、蒋国珍、王梅英等为武汉市人民广播电台演播、录制了《秋江》、《抢伞》、《苏文表借衣》、《坐楼杀惜》、《芈建游宫》等传统曲目。汉滩小曲艺人还创作演播了揭露旧社会武昌花园山“育婴堂”残害婴儿的新曲目《白骨山》。说新、唱新的曲艺活动，迅速在湖北的广大城乡扩展开来。

抗美援朝运动开始后，湖北曲艺界的大鼓、渔鼓、小曲类曲种的艺人及三棒鼓、汉川善书、湖北评书、河南坠子、相声等曲种艺人，都以不同的形式，开展了宣传。沙市戏曲改进互助会举行了抗美援朝捐献公演。曲艺演员演出了《捐献飞机大炮》、《反对美帝武装日本》、《歌唱白云山》、《动员起来》等曲目。1952年，湖北曲艺界响应“中南文艺界抗美援朝宣传委员会”的号召，5月间，相声、湖北大鼓、湖北渔鼓、汉川善书等曲种艺人王树田、韩子康、

康立本、胡明朗、顾伯年等人参加了中国人民第二届赴朝慰问团，在朝鲜战场上为中国人民志愿军指战员演出了《三只鸡》、《说祖国》等曲目；回到北京后受到了政务院周恩来总理的接见。

各地曲艺艺人，还积极响应政府的号召，下农村、下工地、下部队为工农兵演出，运用不同的曲艺形式，反映歌颂各条战线涌现出来的新人新事，鼓舞人民群众，宣传党的各项政策。潜江县高石碑乡长市村小曲盲艺人冯席玉，根据当地的真人真事，用在当地流传的[秋娘调]，自编自唱的《陈玉贞打脱离》(脱离即离婚)，在江汉平原的群众中广为传唱，有力地宣传和推动了婚姻法的贯彻和实施。同时，各地还开展了对优秀传统曲(书)目的挖掘整理工作。武汉市的新艺评书队演出的一批经过加工整理的传统节目，如《三侠八俊十二雄》、《走马建国》等，受到了听众的欢迎，为曲艺的推陈出新作了有益的尝试。中南区文学艺术工作者联合会主办的《长江文艺》，湖北省文学艺术工作者联合会主办的《湖北文艺》、《桥》，武汉市文学艺术工作者联合会主办的《工人文艺》以及湖北省群众艺术馆主办的《布谷鸟》等文艺刊物，均配备专职曲艺编辑，发表曲艺作品，推动了曲艺创作的繁荣。

1957 年，我国进入社会主义建设时期，从此时起，湖北省的曲艺事业有发展也有曲折。在发展全省的曲艺队伍、加强管理领导，创作、改编新曲(书)目，挖掘整理曲艺遗产，以及曲艺音乐的推陈出新等方面都取得了一定的成就，同时也受到"左"的路线的干扰，产生过一些宣扬助长浮夸风的曲艺作品。

为加强对曲艺事业的领导与管理，提高演出质量，保护曲艺艺人的合法权益，根据中华人民共和国文化部 1956 年 12 月 28 日所发《关于对民间职业曲艺、杂技、木偶、皮影等艺术表演团体、班档进行登记和加强领导》的指示精神，湖北省于 1957 年颁发了曲艺团体及个人登记办法，对具备有较高演出水平，有一定数量的节目，能维持经常营业性演出的团体、班档进行了登记。对农村中以农业劳动为主，仅在农闲进行短期演唱活动的非职业性质的演唱团体和个人，在不影响生产的原则下，则允许在本乡社或就近地区演唱。对虽进行演唱活动同时又从事迷信职业的盲艺人，不作为曲艺艺人登记。经过全省性的登记与清理，净化了市场，从业人员的素质也得到了显著的提高。

1957 年开展的反对右派分子进攻的斗争，后来出现了扩大化，使曲艺界的一批演员、艺人及部分创、编人员受到了不同程度的伤害。之后，湖北曲艺界又相继受到"大跃进"、"人民公社化"、"写中心、唱中心"等"左"的路线和思潮影响，偏离了党的文艺方针，违背文艺客观规律产生了消极影响。直到全国曲艺工作会议之后始得以纠正。

1958 年湖北省文化事业管理局召开了全省曲艺工作会议，贯彻全国曲艺工作会议精神。会议强调了要积极全面地贯彻党的文艺方针；开展曲艺表演艺术和曲艺音乐创新的研究；发掘整理曲艺的传统曲(书)目；加强党对曲艺工作的领导；团结专业和业余曲艺工作者为社会主义建设服务。为加强对曲艺事业的管理与领导，成立了湖北省曲艺工作者协

会。为贯彻曲艺工作会议精神，武汉市文化事业管理局、湖北省文化事业管理局于6月和7月相继举行了皮影、木偶包括曲艺在内的民间艺术观摩演出大会。全省各地(市)一百一十名代表参加了观摩演出。其中武汉市评书艺人容宗圣、陈树棠改编演出的《潘金莲与武大郎》和《将相和》等书目，因给传统书目赋予了新意，受到了观众的热情鼓励与好评。湖北省首届曲艺、皮影、木偶观摩演出，有力地促进了曲艺艺人及曲艺工作者深入工农兵及说新唱新活动的开展。

此一时期，湖北省曲艺界积极响应党中央关于文艺工作的指示精神，创作、改编了一批新的曲(书)目。武汉市的曲艺工作者根据小说，移植改编演出了长篇评书《红岩》、《林海雪原》、《战斗在敌人心脏》、《铁道游击队》、《苦菜花》、《野火春风斗古城》等十余部新书；整理了《三国演义》、《水浒》、《海瑞》等几十部传统书目，在武汉市的一百三十家茶社为听众评讲，受到普遍的欢迎。曲艺界说新书、演新曲，已成为一种时尚，并对传统的曲艺形式也有所发展和创新。1958年，武汉市武昌区曲艺队鼓书艺人周维，根据洪湖一带的打硪号子、当地妇女哭诉音调及部分渔鼓唱腔创立了新曲种湖北道情，因其唱腔新颖优美，很快风靡大型厂矿，并成了业余群众文娱活动中的重要曲艺形式之一。歌唱新人新事的曲艺作品也大量涌现。由杨铣作词、小曲盲艺人张明亮配曲、傅凤兰演唱的湖北小曲《看铁牛》及由蒋桂英演唱的碟子小曲《回娘家》、《薅黄瓜》，湖北评书艺人李少霆评讲的湖北评书《模范小英雄》，王鸣乐演唱的湖北大鼓《漫游记》，周忠全、黄玉棠演唱的湖北渔鼓《迷路记》、《歌唱长江大桥》，陈登州、蒋桂英演唱的三棒鼓《湖北八景》等节目参加了当年在北京举行的“第一届全国曲艺会演”，并在北京中南海怀仁堂向中央领导作了汇报演出，傅凤兰获演唱奖，受到了国务院周恩来总理的亲切接见。同年，湖北评书艺人李少霆、湖北大鼓艺人胡明朗等五十一人被湖北省曲艺工作者协会吸收为首批会员，全省拥有专业曲艺艺人达三百余人。

由于这一时期许多新文艺工作者加入到曲艺的创作队伍当中，使曲艺队伍的素质有了一定程度的提高，新曲(书)目的创作改编也取得了一定的成绩。被不同曲种改编、移植的新曲(书)目《白毛女》、《血债血还》、《新儿女英雄传》、《渡江侦察记》、《一个志愿军的未婚妻》、《铁道游击队》、《保卫延安》以及其它一些曲目，都受到了听众的欢迎。但地区与地区之间，城市与农村之间，仍存在着发展不平衡和薄弱环节。新曲(书)目仍未形成主流，占主要地位的仍是各种公案、剑侠、演义、传奇等等，仍有许多封建迷信的东西侵害广大听众。“左”的文艺思潮对曲艺界仍有一定的影响与干扰，直到周恩来总理《关于文艺工作两条腿走路问题》的讲话发表之后，曲艺才又重新走上正常轨道。

进入二十世纪六十年代后，反映现实题材的新曲(书)目，及具有现实意义的传统曲(书)目的整理和上演工作得到了加强。湖北省文化事业管理局、中国曲艺工作者协会武汉分会曾多次组织全省性的曲艺创作评奖和观摩演出。湖北小曲涌现出了《碧血丹心》、《回

娘家》、《蝶恋花》、《雷锋参军》、《江姐进山》、《江姐被捕》、《江姐就义》、《喜旺回家》、《九道湾》、《三考鲜梅》、《大刀记》、《焦裕禄》等一批新曲目及经过整理的《抢伞》、《九红出嫁》、《凤仪亭》、《铁嘴改行》、《西宫词》等一批传统曲目受到群众欢迎。武汉市评书演员沈邦寿、阮竹青创作了现代题材短篇评书《智闯鄱阳》，参加了第一届全国曲艺会演；沈邦寿创作的评书《铁牛进山》的曲本由上海文艺出版社出版；经过整理的《双官图》、《水浒》、《呼家将》、《杨家将》、《说唐》、《三国演义》等一批传统书目也相继在武汉市的各书场上演，武汉市的评书在此时还形成了以容宗圣、陈树棠、江云卿为代表的三大评书流派。评书艺人沈邦寿取三家之长，同时又借鉴了相声、鼓书、戏曲中的若干表演手法，使表演别具一格。评书因之成为了占领武汉三镇书场的一个重要曲种。

为批判地继承湖北曲艺遗产，培养曲艺新人，湖北小曲艺人程德荣（女）、喻义和，襄阳小曲艺人舒左伦（女），长阳南曲艺人王仁山、孙迪光等人被分别请进了湖北省民间歌舞团、襄樊市说唱团、宜昌地区歌舞团、湖北艺术学院传艺教学。湖北省文化事业管理局还成立了曲艺挖掘整理工作组。其时，列入湖北省文化事业管理局曲艺工作组挖掘计划的曲种有湖北小曲、天沔小曲（即碟子小曲）、湖北大鼓、三棒鼓、湖北渔鼓、三响渔鼓、跳三（丧）鼓、说鼓子、围鼓子、清唱、三才板、河南坠子、鼓儿词、孝歌、评书等十五个曲种。

过去各地只对上述曲种作过一些零星的记录整理工作，而未作过全面系统的挖掘整理。当时已知并列入挖掘计划的曲（书）目，计有：湖北评书四十五部，湖北渔鼓案卷书八十本，黄陂一路鼓书百余部，汉滩小曲四十套，天沔小曲一百四十段。此外，还布置了曲种唱腔的记谱任务。这是有史以来湖北省规模较大的一次曲艺遗产挖掘整理活动。有关方面对挖掘的内容、分工、措施、完成时间，均作了具体的要求，制定了曲艺资料的付酬办法。并对流布广、影响大的本地曲种进行了重点的收集整理。

1962 年，湖北省文化事业管理局曲艺工作组深入长阳县，对流布于长阳境内的南曲唱词和唱腔进行了较为系统的记录整理。之后，又深入到五峰、宜昌、沙市等地察访南曲艺人，使这一古老的曲种得以再现全貌。其时，湖北省文化事业管理局曲艺工作组又对流布于天（门）、潜（江）、沔（阳）一带湖北渔鼓（沔阳渔鼓）的流派唱腔及唱段进行了录音，并内部编印了《湖北渔鼓唱腔集》。1964 年，湖北省文化事业管理局、中国曲艺工作者协会武汉分会、恩施专员公署文教局，组织湖北省民间歌舞团、恩施专署歌舞团、恩施县文化馆等单位，组成了包括音乐工作者、曲艺工作者、声乐教师、演员、琴师在内的联合工作组，又对流布于鄂西清江流域的另一支丝弦小曲恩施扬琴的源流、传统唱段、演唱技巧、伴奏手法、器乐曲牌等进行了综合调查与录音，内部编印了《恩施扬琴唱腔集》。田野、吴光元、刘光涛编写了新唱段《白求恩赠刀》，在湖北人民广播电台录音播出后，受到了听众的欢迎。至此，在十年社会主义建设期间，全省各地已记录文字部分一百余万字，各种唱腔四百余支，并记录整理了部分曲种表演经验和部分曲种史，曲艺遗产的收集整理工作取得了重大成果。

1966年，“文化大革命”开始，不久，中国曲艺工作者协会武汉分会、湖北省文化事业管理局曲艺工作组被撤销。在破“四旧”的口号声中，全省各地的曲艺团(队)也停止了活动。历年来挖掘、整理、记录的曲艺资料(文字、曲谱、录音)散失殆尽；曲艺艺人被视为传播“封、资、修”的“牛鬼蛇神”，有的被驱赶，有的被批斗；进入艺术院校传艺授徒的小曲盲艺人重又流落街头；曾经活跃在各条战线上的业余曲艺活动，顿时销声匿迹，曲艺事业遭到了空前的破坏。直至1971年，方允许用部分曲艺形式移植所谓的“样板戏”演出。各地的文艺演出团体被改为“毛泽东思想宣传队”之后，曲艺活动作为一种为当时的阶级斗争服务的手段而畸形存在着。

在“十年动乱”的后期，湖北的曲艺虽然也出现过一些反映军民关系、歌唱新风尚、颂扬艰苦创业、勤俭节约精神之类的曲(书)目，但不少曲(书)目，或在题材内容上，或在创作表演手法上，或在塑造人物上无一例外地受到了这一特殊历史时期，“以阶级斗争为纲”、“批林批孔”、“反击右倾翻案风”的思想倾向以及“样板戏”和“三突出”创作模式的影响。直到1976年“文化大革命”结束，在中国共产党的十一届三中全会之后，湖北的曲艺在“拨乱反正”中，才又重新走上正轨。

1978年，中国曲艺工作者协会武汉分会开始重新筹建，次年正式恢复活动。各地、市、县也陆续建立了曲艺工作者协会或相应的民间艺人协会，开展了一系列活动，曲艺事业得到全面的复苏。1978年，湖北省总工会与湖北省文化局联合举办了湖北省职工业余文艺调演；1978年、1979年，湖北省文化局举办了全省民歌、曲艺调演，一批曲(书)目先后在全国性的演出和评奖中得奖。1978年全国优秀短篇曲艺作品评奖，夏雨田创作的湖北小曲《难忘的一课》、何祚欢创作的评书《挂牌招亲》获一等奖，高飞创作的相声《银杏树下》获二等奖。1980年5月的全国职工业余曲艺调演中，湖北省代表队的湖北小曲《新婚之夜》，湖北渔鼓《竞赛新歌》获优秀节目奖。全国部分省、市、自治区农民业余艺术调演中，湖北省代表队的公安道情《补巴搬家》获好评。1981年5月，中国曲艺家协会武汉分会小曲研究会，在武昌举办了“小曲艺术欣赏会”。湖北省曲艺团周双云演唱了湖北小曲《雷锋参军》，何忠华演唱了湖北小曲《南源突围》，武汉市说唱团王忠平、葛声华演唱了湖北小曲《抢伞》等，湖北艺术学院演唱了《五讲四美谱新章》，武汉市群众艺术馆周楚君演唱了小曲弹唱《思念》等，此外，严顺利、陈茜、刘世香还演唱了碟子小曲《绣花》、《放风筝》等。同月，武汉军区胜利文工团曲艺队许默文等演唱的大调曲子《老伴》，杨子春、史林演唱的单弦牌子曲《球场风波》以及相声《体坛新曲》等，在北京举办的全军优秀曲艺节目调演中获一等奖，王桂荣演唱的河南坠子《老实人》获二等奖。1981年11月，中国曲艺家协会湖北分会与湖北省文化厅联合举办的首届“百花书会”，在省内外产生了广泛影响。省、地(市)、州及当地驻军八个代表队一百六十余人参加了书会，其中湖北小曲《南包公》、河南坠子《第九个犯人》、说鼓子《风雨白莲》、湖北评书《杨柳寨》、《武当山传奇》、《战斗在敌人心脏》，湖北大鼓《医

圣斗官》、《拉骡记》等曲(书)目均受到广泛好评，并获得优秀节目奖。在1982年举办的全国曲艺优秀节目观摩演出(南方片)中，武汉市说唱团夏雨田创作，由夏雨田、杨松林合说的相声《农老九翻身记》，何祚欢创作并表演的湖北评书《杨柳寨》均获得创作、表演一等奖，湖北省曲艺团蒋敬生创作、张长安编曲、何忠华演唱的湖北小曲《选妃》获创作、音乐、表演三个一等奖，并开湖北小曲演唱长篇大书之先河，对小曲的革新发展和拓宽其表现手段，作了有益而成功的尝试。1982年7月，何忠华参加文化部组织的全国曲艺优秀节目巡回演出，赴北京、西安、呼和浩特、银川、兰州、乌鲁木齐、成都、重庆、贵阳、昆明等地演出湖北小曲《选妃》，历时三个月，获得各地好评，该节目同时被中央人民广播电台、中国国际电台播放。同年的8月，曲艺作家夏雨田被湖北省和武汉市授予特等劳动模范称号。

此后的第二届"百花书会"及湖北省文化厅、中国曲艺家协会湖北分会、湖北省总工会联合举办的全省职工业余曲艺调演；中国曲艺家协会湖北分会、湖北电视台、武汉军区文化部联合举办的相声大赛；第三届"百花书会"等一系列的比赛都涌现出了一批优秀的曲(书)目。此外，这些比赛中还出现了一些形式新颖的曲艺说唱形式，如宜都梆鼓、玉莲环、铜板书、漳河大鼓等等。

此一时期，湖北省在曲艺艺术，特别是曲艺音乐的搜集、挖掘、整理工作亦取得了丰硕的成果。1984年开始启动的《中国曲艺音乐集成·湖北卷》的编纂工作全面展开。曲艺艺术的搜集、挖掘、整理工作藉此取得了可喜成果。同年10月，《中国曲艺音乐集成·湖北卷》被全国艺术学科规划领导小组指定首卷试编。曲艺的演出团体、行艺人的队伍也有所恢复和发展。据中国曲艺家协会湖北分会调查，二十世纪八十年代初，湖北省的曲艺队伍有四种类型：一为全民所有制演出团体，约有二百人左右；二是自负盈亏，自愿组合的集体所有制演出队(组)，人数时多时少；三是各地、市、州、县群众艺术馆与文化馆，或大型厂矿、企业工会、文化宫组建的业余演出队，人数时增时减，时聚时散；四是分散于城乡的个体曲艺艺人，走乡串寨，行踪不定，此类艺人约有五千人之多。它们共同构成了遍布全省的曲艺演出网络。在以上四种类型中，以业余爱好者居多。1983年5月在北京举办的少数民族乌兰牧骑式宣传队调演，即是由鄂西土家族苗族自治州鹤峰县走马坪业余宣传队代表湖北参加演出的。该队参演的满堂音《碧血丹心》、柳子腔《赶考》以其鲜明的地方色彩民族特色赢得了与会者的赞誉。

1985年中国曲艺家协会湖北分会第二次会员代表大会在武汉召开，11月湖北省第三届"百花书会"举办。从此，湖北的曲艺在"文化大革命"之后，历经十年的复苏和发展，进入了历史发展的新阶段。



图　表





大 事 年 表

明

崇祯八年(1635)

汉口城北修筑后湖堤时,有胡姓艺人在此说书。

崇祯十六年(1643)

左良玉驻兵武昌,招柳敬亭为幕客,曾在军中说书。

清

康熙年间(1662—1722)

容美(鹤峰)土司田舜年上京朝贡返程,从湖南常德带回一个唱荆河戏南北路的皮影班子。其族人效仿习唱自娱,在流传中又与皮影戏、傩戏、柳子戏相互融合,逐渐衍变成为具有鹤峰地方特色的"满堂音"。

嘉庆十三年(1808)

说书艺人周在溪在武汉硚口一带演说《红楼梦》。

道光二十年(1840)

五月,安徽凤阳花鼓艺人因逃水荒来到英山县境行艺,并在当地传艺。

道光二十年(1840)**前后**

沔阳渔鼓艺人张洪显、皮思金、皮思银、刘泡四人,因唱表俱佳,名闻乡里,人称沔阳渔鼓的"三根半筒子"。其中刘技艺稍逊,为"半根筒子"。

道光年间(1821—1850)

天门县乾驿镇易家坛擅长丢耍刀、叉、火把和三棒被人称为易家爹的一民间艺人,娶一安徽凤阳来湖北行艺的花鼓女艺人为妻,二人结伴行艺,遂使三棒与凤阳花鼓合

流，逐渐发展成为三棒鼓艺术。

道光末年

原籍山东、外号丁铁板的河南民间艺人丁海洲来汉口行艺，他左手扣击铜板，右手敲打堂鼓，以北方语音说唱，颇受欢迎，群众称之为“打鼓京腔”，后演化为湖北大鼓。

同治三年(1864)

由安徽来的淮书艺人江子英在汉口演出《月唐》、《隋唐》、《永庆升平》等长篇书目。

同治十年(1871)

咸丰县丁寨人秦云龙，从四川候补通判任上返回故里。其妾康氏曾是京都昭勇侯杨玉清家歌女，亦与夫同归，并将其善唱之“扬琴”带到咸丰，日后此地始有“恩施扬琴”流行。

光绪年间(1875—1908)

一位人称张先生的四川扬琴艺人，在恩施县城西门设班传艺。

光绪二十年(1894)

鹤峰县的讲书锣鼓艺人，以艺高德昭者为核心，结成“讲书班子”。除自娱外，也到人家演唱，并为登门演唱约法三章：一、须有主家奉请；二、不取酬金；三、讲究礼貌。

光绪三十四年(1908)

鹤峰县燕子区张启康、张启春、张启伦三兄弟，从艺人周昌廷学“满堂音”三年满师，组成“满堂音演唱班”，于农闲或年节时应邀演唱。

宣统二年(1910)

天门县张港太兴堂书斋刻行《绊根子草》唱本。

宣统年间(1910 **年前后**)

汉口评书艺人成立行会组织“梨园书屋”。

宣统年间(1910 **年前后**)

沙市汉滩小曲艺人李重庆(外号李老五)，在沙市设立“丝弦班”，收徒教唱小曲。

宣统三年(1911)

十月，辛亥革命爆发后，襄樊文人欢欣聚会，演唱《留胡子放脚》及《满江红》等大调鼓子曲，庆祝推翻帝制，建立共和。

中华民国

民国三年(1914)

年初，落户沙市的四川万县人、清光绪年间秀才鲁明阶牵头，成立了沙市评书艺人行会组织“梨园书社”。

民国五年(1916)

夏,河南南阳大调曲子名家曹东扶来湖北老河口以艺会友,与当地丝弦艺人王直夫相互切磋技艺。

民国八年(1919)

京山县碟子小曲艺人项名伦以民间笑话为题材,编演的曲目《小女婿》被广泛传唱。

民国十年(1921)

由天津辗转来汉的曲艺艺人骆彩舞在武汉老圃游乐园笑舞台演出相声、双簧等。

民国十三年(1924)

湖北人陈廷英(具体籍贯不详)编《劝善书目提要》一书,除自序外,还有罗田县王葆心所作之序,内中集纳劝善书目 140 条。该书后由武昌兴隆巷书坊于民国十四年(1925)刻印。

民国十五年(1926)

天门县岳口镇建立内河小曲"八音公会",首任会长为该镇"蓬莱茶馆"老板石双生。

民国十七年(1928)

二月十五日,黄冈、浠水、新州三县部分鼓书艺人,在新州、黄冈交界处一何仙姑庙内聚会,由满清秀才何英母执笔,订立出"诗、书、世、泽"等三十二个字的鼓书南派辈份字谱。

三月十二日,黄安(今红安)县著名北派鼓书艺人、中共党员、乡苏维埃干部、以鼓书宣传革命的张南一,在白色恐怖中,被国民党反动派割舌后活埋于黄安县南门河滩,时年五十二岁。

本年,鄂东青年支部宣传队(又名鄂东青年新剧团)成立。该队由阳新县金龙区苏维埃领导,活动于金龙太子庙等苏区小集镇及鄂东各县,以汉剧、楚剧和地方曲艺哦嗬腔渔鼓进行革命宣传。演出的曲目有:《方卿借银》、《劝夫参军》、《婚姻自由》、《罗伟就义》等。

本年,小曲艺人徐九富(人称徐大先生),在沙市便河茶馆用汉滩小曲配唱木偶戏。上演曲目计有《薛仁贵》、《秦雪梅》、《白蛇传》等近三十个,均借用汉剧唱词、以汉滩小曲的曲牌自行装腔。

民国十八年(1929)

八月十五日,咸丰县扬琴琴友在县邑高山古庙中成立"伯牙会"。约定每年中秋节晚上相聚演唱,旨在"以琴会友"。

民国十九年(1930)

五月二十三日,汉口市第五十七次市政会议通过《汉口市评书人登记规则》。内中除

对登记事宜提出了具体要求外，还就“筹设评书人训练所”一事制定了简章。

七月一日，从本日起，先后有七十五名评书艺人到汉口市教育局登记，至八月十五日结束。经审查合格者六十四人，除榜示外，均发给了合格证。

本年，汉口市“评书人员训练班”开学。训练科目包括党义浅说、历史概要、地理概要、国语、评书词改编及实习、评书术、自然常识、群众心理、社会问题等课程。

民国二十年(1931)

本年，湖北省实验民众教育馆成立“评书改良研究会”，有二十九名评书艺人登记入会。推举周方楠为常务委员(后改选王义周为常务委员、周方楠为文书)，评书艺人张子衡、容宗圣任研究会正副编辑委员，巴俊卿、陈希平为正副研究委员，秦晓琴、傅海波、刘绍文任候补委员。

本年，沔阳、天门、潜江的渔鼓艺人，成立行会组织。潜江以渔鼓皮影艺人陈国壮为首的行会，名为“八仙”；沔阳以陈焕玉为首的行会取名“八派”。

本年，宜昌开办“神州茶园”(后改名为“中央茶园”)，有四名艺技殊佳的小曲演员喜枝、春枝、冬枝、爱枝在此行艺，人称之为“汉滩小曲”的“四大天王”。

民国二十一年(1932)

五月十八日，贺龙率领的红三军占领谷城县石花镇。次日，在天主堂召开千人大会，军政治部宣传队上街演唱顺口溜等节目，进行革命宣传。

本年，沙市成立“沙市评书公会”，由鲁明阶任会长，会址设在汉剧艺人何美蓉家。

民国二十二年(1933)

二月三十一日，中华全国戏剧界抗敌协会在汉口成立，有京韵大鼓、梅花大鼓、相声、金钱板等曲种的艺人参加了成立大会。

十二月十二日，沔阳县、应城县六派渔鼓皮影艺人陈焕玉、高天香、王福成、龚本槐、汪富春、邓复生，会聚于应城万记茶馆，结成名为“六大房”的行会组织，并订立会规。后各派之间相互调剂书目，时常切磋技艺，使唱腔和曲目不仅更加丰富多彩，而且艺术与表演均有所提高。

本年，郧西县第三代曲子艺人陈文鼎、蒋二爷、彭希典及第四代艺人杨光汉、詹世镇、罗传弟等人在县城魁星楼相邀演唱《春》、《渔樵耕读》、《秦琼观阵》、《三顾茅庐》及《拷打红娘》等曲目自娱娱人。

民国二十五年(1936)

六月，襄(阳)、枣(阳)、宜(城)苏区各县、乡苏维埃组织宣传队，创作演出襄阳小曲《封建社会太黑暗》、《大脚好处多》、《想五更》、《兵变歌》、《睡到半夜浑身疼》、《红军生活多快乐》、《十字歌》等，深入民间，开展宣传活动。

本年，恩施县二十余名扬琴艺人，在县城成立“清江琴社”。

本年，武汉市的民间说唱艺人，在汉口任冬街成立“汉口市评书宣讲公会”，由潘汉池任理事长，夏秀峰、匡玉山任副理事长，陈树棠、汪云卿、陈秀珊、傅海波、熊罴祥为委员，首批会员达一百零八人。公会属汉口市教育局社会教育科领导管理。

本年，落户于武汉的上海独脚戏艺人顾声雷所创作的广播独角戏《家和万事兴》，在汉口广播电台播出，每晚播半小时，五次播完。这是已知在武汉由电台首次播放曲艺节目。

民国二十七年(1938)

二月，国民党汉口市党部派人到“汉口市评书宣讲公会”，发动指导民间艺人成立“抗日宣传队”，由陈秀珊任队长，陈鉴初任副队长，报名参加者三十七人。分编三个组，第一组组长傅海波，副组长赵宝亭，第二组组长“小苏州”，副组长“孙长子”(二人均佚真名)、潘占奎，第三组组长江云卿。

十月，武汉沦陷，由武汉评书艺人组成的“抗日宣传队”，奉国民党汉口市党部的指示，分散活动，转向后方继续坚持抗日宣传。国民政府为示嘉勉，还给该队每个成员发了一张以行政院名义签发的奖状。

十一月，武汉沦陷后，云集沙市的曲艺艺人成立“荆沙抗日宣传队”，由荆沙警备司令部宣传部领导，每周义演一次，为抗日募捐。

本年，利川、恩施扬琴艺人成立同人组织“国乐研究会”。

民国二十九年(1940)

秋，由中共宜昌地下党领导的宜昌抗战剧团在抗日烽火中到达远安，进行了历时两个月的宣传演出活动。在演出的节目中，有相声《卖皮袍》、双簧《日本天皇自叹》、《骂汪精卫》等。

民国三十二年(1943)

河南大调曲子艺人汤印候，因避战乱客居老河口女儿家，曲友纷纷来探望并相邀演唱，一日，在赴邀演唱途经敌伪“皇协军”队部门口时，不许通行，要其到队部演唱，遭汤断然拒绝，汤怒骂敌伪说：“汤老爷的曲子是唱给人听的，岂能给狗唱！”敌人恼羞成怒，几把刺刀向其刺去，汤印候英勇牺牲。

民国三十三年(1944)

本年，来凤县恩施扬琴爱好者成立“扬琴丝弦社”，约定每年中秋相聚演唱，演唱的主要曲目有《伯牙碎琴》、《水漫金山》、《三难新郎》等。

民国三十四年(1945)

九月，武汉光复。于民国二十七年(1938年)停止活动的“汉口市评书宣讲公会”，在汉口观音阁(今硚口区文化馆)恢复活动，重新选举陈树棠为理事长，李少霆、巴俊卿为常务理事。

民国三十五年(1946)

本年,一度解散的“沙市评书公会”再次成立,胡丰义任会长。

民国三十八年(1949)

四月,黄安县(今红安县)第五区政府组建“评书戏剧工会”,著名鼓书艺人胡明朗为主席,入会者除本县艺人外,还有新洲、黄冈、麻城、黄陂等县的“北派”鼓书艺人。

七月十六日,武汉市曲艺演出的重要场所——汉口民众乐园,由中南军政委员会文化部接管,并提出“维持现状,逐步改造”的工作方针。

八月,江云卿、李少霆、容宗圣等评书老艺人成立“评书联谊会”。

九月十日,武汉市文化系统传达七月在北京召开的中华全国文学艺术工作者第一次代表大会精神,同时部署戏剧、曲艺的改革工作。

中华人民共和国

1949 年

10 月 24 日,中共湖北省委宣传部副部长许道琦在《湖北日报》撰文,提出要团结广大戏曲和曲艺艺人。

11 月 17 日,宜昌市“评书业改进组”成立。

1950 年

2 月 10 日,中南区文学艺术界联合会筹备委员会为统一中南区文艺工作步骤,迎接城市生产建设和农村土地改革两大中心任务,在汉口召开中南区文艺工作者会议,曲艺界代表参加了会议。

本月,湖北省召开全省第一次文学艺术工作者代表大会,正式成立湖北省文学艺术界联合会。省人民政府主席李先念在开幕式上讲话,强调文艺为工农兵服务,要求文艺工作者深入农村为土地改革服务,同时改造自己。中共湖北省委宣传部副部长许道琦在会上提出“收集民族艺术遗产”的要求。会议为期十天。与会代表四百余人,戏曲艺人与评书、鼓书、皮影艺人约占一半。

春,沙市人民教育馆成立包括戏剧、曲艺的“沙市戏曲改进互助会”,评书艺人胡丰义被选为会长。

4 月,武汉市人民政府文教委员会戏曲工作处和民众乐园学习委员会,为“团结艺人,改造旧剧”,举办民众乐园职工补习学校,有戏剧、曲艺等方面的艺人一千余名报名参加学习,历时三月。

5 月 28 日,由王树田、康立本、杨松林等相声艺人组成的“艺联鼓书社”从南京来武汉演出,并在武汉落户。

本月，武汉市成立“戏曲改进协会”，下设戏剧、曲艺两个分会。曲艺分会由江云卿任主任委员，李少霆、杨兰阶任副主任委员，郑钧、张世怀、何浩然相继任辅导员。下设评书、鼓书、善书、相声等十个组。原有的“武汉评书皮影联谊会”随之撤销。

8月，孝感县成立了附属于“武汉市戏曲改进协会曲艺分会”的“孝感县曲艺改进小组”，同时成立了“孝感善书组”。

本年，黄陂县鼓书队成立，首批成员十九人，胡志高任队长。

12月，英山县成立“民间鼓书队”。

本月，浠水县成立“文学艺术联合会”，下设“民间艺人小组”。

本月，麻城县政府召开第一次民间艺人大会，同时成立了“麻城县民间艺人协会”。

本年秋，老河口文化事业管理局，将八年前自发成立的、长年活动于全县城乡的六个锣鼓班和丝弦班，联合组成老河口“国乐研究社”，由涂东山任社长。其主要成员有王直夫、金殿臣、张甫立、董丹书、韩继海、赵东城、钱老六、姜伯堂、罗继堂等。

1951年

1月6日，《湖北日报》第三版转载《湖北文艺》三卷一期发表的浠水县农民鼓书艺人杨文成创作、徐文俊整理的鼓词《一年四季苦》。

同月，武汉市曲艺分会与武汉市人民文化馆为慰问赴朝志愿军战士，联合举办曲艺大会演。

2月13日，武汉市人民政府文教委员会成立了领导与指导戏曲、曲艺改革工作的“戏曲改进委员会”。

本月，红安县成立“民间艺人协会”。由杨一辉任主席，陈鼎武、叶自清任副主席。同时成立了“红安县曲艺队”，由叶自清任队长。

3月，江陵县成立以张松樵、陈品山为负责人的“江陵县城关镇曲艺互助研究会”。由评书、渔鼓、汉滩小曲、相声等十七名艺人组成。

5月1日，湖北人民广播电台播放王鸣乐的鼓词、打鼓说书、说善书，正式定名为湖北大鼓。

本月，圻春县成立“圻春县民间艺人协会”。

本月，武汉市戏曲曲艺界举行追悼会，悼念赴朝慰问牺牲的相声演员常宝堃（小蘑菇）和程树棠二烈士。

6月14日，宜昌市曲艺工作者协会成立。

7月，武汉市“红五月群众文艺创作竞赛”评选揭晓，第一纱厂集体创作的快板集《劳动歌声》，曾宪邦创作的鼓词《火车头》被评为甲等。

11月6日，容宗圣、李少霆、魏子良、江云卿等曲艺界老艺人出席了在汉口召开的为期十二天的中南区文艺工作者代表大会，会上成立了中南文学艺术界联合会。

本年，沔阳县长淌口皮影队胡金生、陈八斤、曾九等艺人及其演出的渔鼓皮影《武松打虎》，被选拔参加赴朝慰问团，赴朝鲜前线慰问中国人民志愿军。

1952 年

5 月 2 日，武汉市组织戏曲、曲艺、杂技演员二百八十三人分三批赴荆江分洪工地演出，历时二十余天。

7 月，沙市市曲艺队成立。

10 月，湖北省曲艺工作者康立本、杨松林、韩子康、顾伯年、顾耀宗、魏福汉、王树田、李秀山、何玉凤等十人参加中国人民第二届赴朝慰问团，赴朝鲜慰问中国人民志愿军。

本年，红安县成立曲艺宣传队。

1953 年

1 月，湖北省文化事业管理局设立"省戏曲改进委员会"，由傅一心主持，负责指导戏曲、曲艺改革。

本月，湖北省参加中国人民第二届赴朝慰问团的曲艺工作者回国并返汉。

3 月 12 日，湖北省文化事业管理局举办全省首届以曲艺为主的民间艺术会演，历时七天。

本月，武汉"艺联鼓书社"由民间职业剧社改建成国营性质的"武汉市曲艺队"。

本月，武汉市戏曲改进协会曲艺分会改选负责人。由李少霆任主席、江云卿、杨兰阶、王树田、康立本、胡明朗为副主席，何浩然任辅导员。同时，将曲艺分会中的评书、皮影、木偶艺人，组建成武汉地方曲艺工作队。

本月，孝感县鼓书研究会成立。

春，天门县在首届民间文艺会演的基础上，挑选部分民间艺人成立"天门县曲艺队"，由文教科干部钟濡洙代理队长，艺人陈生平任副队长，下设皮影、评书两个组。

8 月，黄冈县成立"鼓书队"。随后又成立"黄冈曲艺艺人协会"。

10 月，湖北省组织第二批曲艺工作者，参加中国人民第三届赴朝慰问团，赴朝慰问中国人民志愿军。

本月，湖北评书演员李少霆赴北京出席中国文学艺术界第二次全国代表大会。

本年，荆江县曲艺组扩建为队，并随县名的变更改称"公安县曲艺队"。由李尚林任队长。

1954 年

2 月，武汉市曲艺工作者李少霆、康立本、杨松林、顾伯年、韩子康等十余人参加全国人民慰问中国人民解放军总团第二十五分团，赴广州、汕头、惠阳、潮州等地演出，慰问部队。

5月，中国人民志愿军零九二五部队文工团在正、副团长刘清凯、枫波带领下来武汉为中南地区党、政、军、民举行专场答谢演出，其中演出的曲艺曲目有相声《美军怕炮》、单弦牌子曲《易才学》、京韵大鼓《苗族英雄刘兴文》、四川评书《冷枪战》、胶东大鼓《伟大的战士邱少云》等。

7月，武汉发生历史罕见的特大洪水，武汉市组织曲艺工作者成立"防汛慰问团杂技曲艺分团"，分赴各防汛工地慰问演出。武汉市文联特派谢学秦(主编)、戈路、吴平编印《防汛宣传材料》三日刊，向防汛前线及后方及时提供曲艺节目。因成绩卓著，效果良好，荣立一个集体功和两个个人三等功。

11月2日，湖北省文化事业管理局召开农村业余剧团代表会议，进一步贯彻农村业余剧团活动方针，其中包括曲艺团队。会期历时二十一天。

1955年

5月，"武汉市戏曲改进协会"及所属分会一起撤销，原曲艺分会所属之"武汉市地方曲艺队"吸收部分新人，改为"武汉基本建设工人文化服务队"。

秋，枣阳县文化馆将在群众性赛书活动中获胜的六名民间曲艺艺人张中明(艺名张蛤蟆)、李朝秀、关顺才、曹志高、张明山、陈同泰(琴师)组织起来，成立了枣阳县曲艺组。

本年，武汉基本建设工人文化服务队，转属市总工会领导，改为以歌舞为主的工人文化服务队，其中的曲艺演员，再组武汉地方曲艺队，隶属江汉区领导。

本年，湖北省文化事业管理局举办全省群众业余戏剧、音乐、舞蹈、曲艺调演。光化县(即今老河口市)"国乐研究社"的老艺人王直夫用三弦、古筝演奏的大调曲子板头曲《高山流水》和《闺中怨》，受到在场观摩的德国音乐家的高度赞赏，并诚恳地要求学习。王直夫根据省政府的安排，在中南音专(后改称湖北艺术学院)向德国专家传授用三弦、古筝演奏板头曲的技法，历时半个月。

1956年

2月，浠水农民鼓书艺人魏子良被中国作家协会武汉分会接收为会员。

4月20日，曲艺界代表李少霆、荣绍昌、蒋敬生出席了在汉口召开的湖北省第二次文学艺术工作者代表大会，会期九天。

5月，胡必达表演的快板《一分钱一两米》在北京获全国职工业余会演一等奖，胡必达、项克绍表演的相声《大方人》和吴牛乃表演的三棒鼓《入社喜洋洋》获二等奖。

7月，武汉市文化局与武昌区政府共同拨款，在黄鹤楼南侧新建专供曲艺演出的小剧场。这是湖北省第一个由政府拨款修建的曲艺演出场所。

12月，武汉市的评书艺人分别组成五个评书队，分属江汉、硚口、武昌、江岸、汉阳五个区的文化科领导管理。

1957 年

1 月，宜昌港赵云华表演的湖北大鼓《货差货损》获全国海员文艺会演优秀节目奖。

3 月，江陵县曲艺团成立。成员四十五人，曲种有湖北小曲、湖北渔鼓等。

秋，湖北省群众艺术馆根据湖北省艺术学校戏曲班 1956 年的讲课资料，内部编印曲艺丛书《谈谈相声》、《谈谈湖北大鼓》、《谈谈湖北评书》、《谈谈曲艺的传统技巧》印发全省文化馆站。

11 月，湖北省人民委员会正式颁发《湖北省民间职业曲艺、杂技、木偶、皮影等表演团体登记管理办法》。

1958 年

4 月，宜昌市曲艺队成立。

5 月，天门县曲艺队扩建为天门县曲艺团。周承先、杨继震先后任团长，陈升平、夏炳照任副团长。曲艺团下设两个皮影队、一个评书组。1964 年又增设一个说唱队。曲种有湖北评书、湖北小曲、碟子小曲、湖北渔鼓。曲目有《开箱教女》、《小女婿》、《湖乡好风光》、《财经队长下汉口》、《蔡九管鸭》、《汉江渡口》等。

6 月 14 日，武汉市文化事业管理局举办首届曲艺、木偶、皮影会演大会，历时三天，演出四场共三十二个节目。

7 月 10 日，湖北省文化事业管理局在武昌举办首届曲艺、皮影、木偶观摩演出，历时八天。各地、市、县代表一百余人参加大会，其中曲艺有二十一个曲种共五十三个节目参加演出。在大会上，黄陂县鼓书队受到湖北省文化事业管理局的高度评价与表扬，并专题介绍了经验，全省各曲艺团体提出了“学黄陂、赶黄陂、超黄陂”的口号。

8 月，湖北省遴选的湖北渔鼓《迷路记》、湖北大鼓《猪八戒进冻肉厂》、湖北评书《马家和》、三棒鼓《湖北八景》等节目，参加文化部在北京举办的第一届全国曲艺会演。其中沙市曲艺队傅凤兰演唱的湖北小曲《看铁牛》获奖，并由中国唱片公司会后灌制成唱片。

本月，曲艺工作者徐国华、马希良、张永香、李朝秀及湖北评书演员李少霆，湖北小曲演员傅凤兰、蒋桂英，湖北渔鼓演员周忠全、黄玉堂等赴京出席中国曲艺工作者协会第一次全国代表大会。

本月，襄樊市曲艺组扩建为襄樊曲艺队，由水凤云、龚芳国任正副队长。

9 月，中共中央毛泽东主席视察孝感时，在孝感军分区礼堂观看了应城“百婆文工团”演出的方言快板《百子歌》和应城文艺代表队创作演出的八人湖北渔鼓扇子舞《十唱毛主席》。

10 月 17 日，湖北省文化事业管理局召开全省文艺创作跃进大会，并对 1958 年工农群众业余文艺创作进行评奖，宜昌市工人黄声孝的《装卸工人现场鼓动快板》、肖明书的快板剧《长泥刀》等曲艺作品获奖。随后由湖北人民出版社出版了获奖作品集。

本月，湖北省文化事业管理局成立“湖北省民间艺术巡回辅导团”，辅导湖北渔鼓、湖北大鼓、湖北小曲、河南坠子等曲艺演唱艺术，湖北小曲艺人喻义和、程德荣（女），湖北大鼓艺人王鸣乐，相声艺人韩子康等人受聘任曲艺教师。

本月，孝感县曲艺队成立。

本月，光化县曲艺队成立，队长单传德，副队长李占彪，成员包括男十女四共十四名民间艺人。

11 月，沙市市文化教育局在便河路修建可容纳三百余人的“曲艺园”，作为沙市曲艺团的专用演出场所。

本月，石首县跳三鼓艺人盛志高、徐鼎铠、郑启焕，说鼓子艺人汪涛安等八人成立“石首县曲艺队”。盛志高任队长。

12 月，咸宁地区成立文工团，其成员中有湖北渔鼓、湖北大鼓、湖北小曲等曲种的专职演员。

1959 年

6 月，为迎接中华人民共和国成立十周年大庆，湖北省文化事业管理局从武汉市曲艺队、武汉铁路文工团和部分县剧团中抽调曲艺演员组建“湖北省曲艺联合演出团”。演出团在汉口民众乐园专场日夜演出，历时一个月。

8 月，湖北省文化事业管理局举办庆祝建国十周年音乐、舞蹈、曲艺会演。

本月，枣阳县曲艺队演员周永珍，参加湖北电影制片厂《万水千山听安排》纪录片的拍摄，并在片中演唱河南坠子。

9 月，沈邦寿的湖北评书《智取鄱阳》，周忠全、黄玉棠合唱的湖北渔鼓《林祥谦》，王鸣乐演唱的湖北大鼓《侦察英雄纪瑞宣》，罗贤珍、孙戎贤合演的湖北小曲《抢伞》，王秀兰演唱的河南坠子《难忘的日子》，魏仁兰演唱的大调曲子《好阿姨》等节目赴京参加文化部和中国曲艺工作者协会联合举办全国优秀曲艺节目观摩演出。

11 月，湖北省第一次曲艺工作者代表大会召开，到会三十余人。会上成立了中国曲艺工作者协会武汉分会，并选举产生了十八人组成的协会第一届理事会，同时选举任清为主席，李少霆、荣绍昌二人为副主席。

本月，全省文化工作现场会在枣阳县召开，枣阳县曲艺队上山下乡演出的事迹，作为会议的重要文件印发。省曲艺工作组根据其先进事迹撰写的《战斗的枣阳曲艺队》一文，被湖北人民出版社收入 1960 年 1 月出版的《学习枣阳人办文化的经验》一书。

本年，湖北省群众艺术辅导团改为湖北省民间歌舞团训练班，由辅导团原有的曲艺演员，加上新调来的演员和新招来的学员，组成民间歌舞团训练班曲艺班，成员二十人。

本年，湖北艺术学院蒋箴予教授一行，专程赴沙市向老艺人张明亮、喻义和学习湖北小曲三个月，从此，湖北小曲成为湖北艺术学院的教学内容。

本年，红安县成立以歌舞、曲艺为主的文工团，负责人为县文教局副局长张少芬和县文化馆馆长彭德中。

本年，武汉市胡必达、刘礼长等人表演的相声在全国财贸会议专场演出中获优秀节目奖。

1960年

7月11日，湖北省总工会和湖北省文化事业管理局联合举办全省职工业余文艺会演，历时八天。

本月，湖北省曲艺界推举李少霆为代表，出席了在北京举行的全国文艺工作者第三次代表大会。

12月28日，由陈怀宇带队罗贤珍、孙绒贤表演的湖北小曲《抢伞》，罗贤珍、袁惠云表演的湖北小曲《九道湾》，沈邦寿表演的湖北评书《智闯鄱阳》，周忠全、黄玉棠表演的湖北渔鼓《林祥谦》，王秀兰表演的河南坠子《难忘的日子》等节目，参加在北京举办的全国优秀曲艺节目调演。

本年，枣阳县曲艺组扩建为枣阳县曲艺队，由李朝秀、曹志高分任正、副队长。

1961年

8月12日，湖北省文化事业管理局召集有关部门负责人和部分老艺人参加的座谈会，就立即着手挖掘地方戏剧、曲艺遗产的问题作专题研究。

本月，长阳县南曲采风小组谭宗兰、袁新秀、黄庆红、刘思安、陈民洪等人在长阳县资丘镇采录到《春去夏来》、《四时乐》等曲目段子。

12月，武汉市曲艺工作者协会召开名老艺人座谈会，决定大力挖掘传统曲目，收集整理曲艺史料。

本年，枝江县成立民间曲艺队。阎鸿钧任队长，文启道任副队长兼会计。

1962年

2月16日，湖北省第三次文学艺术工作者代表大会在武昌召开，会期三天。曲艺界代表李少霆、荣绍昌、任清、蒋敬生参加了大会。

本月，在湖北省的第三次文代会上，中国曲艺工作者协会武汉分会召开了会员扩大会，专题研究曲艺遗产的挖掘、继承问题。

本月，湖北省文化事业管理局制定并颁发《湖北省专业艺术表演团体登记管理办法》并立即在全省实施。

3月，湖北省文化事业管理局召开戏剧、曲艺工作会议，讨论抢救、挖掘文化遗产问题。随后，向全省发出《关于挖掘曲艺传统艺术规划》。

3月，武汉市曲艺队扩建，改名为武汉市说唱团。由李少霆任团长，曾昭天任党支部书记，彭邦桃、王树田、康立本任副团长，共有成员五十余人。

同月，湖北省文化事业管理局召开全省戏曲、曲艺工作会议，突出强调戏曲、曲艺必须把为农村服务、为农民群众服务、为发展农业生产服务作为第一位的重要任务。

4 月，孝感县民间艺人协会成立。

秋，湖北省文化事业管理局曲艺工作组与中国曲艺工作者协会武汉分会联合编辑了《湖北地方小曲音乐资料集》，内部印行一千册。

秋，湖北省举行湖北小曲观摩会演，而后由湖北省文化事业管理局与中国曲艺工作者协会武汉分会联合召开座谈会，专题探讨小曲的发展问题。

年底，在湖北民间歌舞团训练班曲艺班的基础上，陆续吸收新人组成民间歌舞团训练班曲艺队，由徐国华、刘光涛分任正、副队长。

本年，湖北省文化事业管理局曲艺工作组的程时、蒋敬生赴长阳会同该县段宝琦、高翔、龚发达、方衡生、陈民洪、谭宗兰、袁新秀等人，搜集整理出一批长阳南曲曲目，如《扫松》、《长坡救主》、《红娘送柬》、《扑蝶》、《皮金顶灯》等。

本年，沔阳县皮影队改建为皮影曲艺队，下设皮影、曲艺两个分队，由渔鼓艺人龚本槐任队长。

本年，枝江县成立民间曲艺艺人协会，由阎鸿钧任主任，文启道、白传志任副主任。

1963 年

4 月，湖北省文化事业管理局在武昌黄鹤楼剧场，举办湖北小曲教学会演。湖北小曲演员罗贤珍演唱的《蝶恋花》、周艳琴演唱的《江姐》、吴凤英演唱的《凤仪亭》、何忠华演唱的《碧血丹心》参加了演出。

5 月，武汉市五个区属评书队，合并成立新艺评书队，划归江汉区领导。

6 月，湖北省文化事业管理局在武汉举办农村服务曲艺新节目观摩会演。陶荣光、薛永年演出相声《打灯谜》、罗贤珍演唱湖北小曲《碧血丹心》、黄梅生、朱周强演唱湖北小曲《三考鲜梅》等十余个节目参加会演。

7 月，江陵县曲艺团成立，共有成员二十三名，熊传正任团长。

8 月，云梦县曲艺队成立。

12 月，魏子良、李少霆代表湖北曲艺界，出席在北京举行的中国曲艺工作者协会第二次全国代表大会。

本年，湖北省文化事业管理局曲艺工作组开始编印不定期内刊《曲艺作品选》和《湖北曲艺通讯》。至 1966 年上半年，分别出版十一期和九期。

本年，湖北省民间歌舞团训练班曲艺队的部分人员，由副团长枫波负责对长阳南曲进行了收集和记录，并内部整理编印出《长阳南曲资料集》。

1964 年

1 月，《文艺报》第一期发表了中国曲艺工作者协会、文化部曲艺杂技处、《文艺报》

编辑部对湖北、河北、山东等省的曲艺活动进行联合调查后所写的三篇文章:《湖北、河北、山东曲艺活动见闻记要》、《做党的好宣传员》、《推动曲艺工作的三点建议》。三文中除一致赞扬湖北省鼓书艺人、农民作家魏子良外,均以相当篇幅介绍了湖北省武昌区曲艺队的成绩和经验,称其为“文艺方向明确,对发展社会主义曲艺有创造有贡献的曲艺团体之一”。同时还具体介绍了该队队长胡明朗的事迹,称其为“党的好宣传员”。

本月,宜城县成立城关镇曲艺队,队长为王三一,首批成员五人。

2月,湖北省文化事业管理局在武昌举办全省曲艺、皮影现代节目观摩演出,有十九个团队、五十七个节目参加演出。

5月,湖北省文化事业管理局曲艺工作组、中国曲艺工作者协会武汉分会、恩施专署文教局,联合组织湖北省民间歌舞团、恩施专区歌舞团、恩施县文化馆等有关单位人员,联合成立工作组,在恩施专署的直接领导下,在恩施集中了有关县的部分扬琴艺人,历时一个月,对恩施扬琴遗产进行了有计划的挖掘,并将收集整理的全部曲牌、传统曲目和新创作的作品编印成《恩施扬琴音乐资料集》,为恩施扬琴积累了系统资料。

同月,湖北省文化事业管理局曲艺工作组和中国曲艺协会武汉分会联合在江陵县召开曲艺短篇创作会议,有武汉、孝感、黄冈、荆州、襄阳、宜昌等地区的曲艺工作者二十余人参加。历时一个月,创作出一批反映现实生活的曲艺新作,如长阳南曲《一把三弦》、湖北大鼓《蓉姑娘》、坠子书《叶铁匠推车下乡》、湖北道情《归队》、唱词《鸭司令》等。

同月,襄樊市曲艺队扩建为襄樊市说唱团,由兰德润任团长、董治平任辅导员,成员四十余人。

6月17日,湖北省文化事业管理局在武昌省戏校排练场,举办了为期七天的全省革命现代湖北小曲会演。何忠华演唱的《江姐被捕》、罗贤珍演唱的《江姐进山》、周艳琴演唱的《江姐狱斗》、余秀英演唱的《江姐就义》参加了会演。

同月23日,湖北省文化事业管理局在武昌举办了“全省曲艺现代节目观摩演出”。参加者有湖北省民间歌舞团曲艺队、武汉市说唱团、武昌区曲艺队、江汉区评书队以及襄樊、沙市、宜昌、长阳、枣阳、光化、黄陂等市县的代表队,共约二百二十余人,历时二十天,先后演出七场,上演新编曲(书)目和经过整理的传统曲(书)目七十余个。长阳县代表队作了长阳南曲专场演出,在观摩演出期间,胡万益代表枣阳曲艺队,在大会上作了《抓好曲艺队思想建设,开展说新唱新活动》的专题发言。此次观摩演出一直延续到7月中旬。

7月13日,《湖北日报》第一版编发了《全省曲艺现代节目观摩演出胜利结束》的综合报导,并配发了《更好地发挥曲艺的战斗作用》的评论文章。

同月18日,《湖北日报》第三版发表了浠水农民作家、鼓书艺人魏子良撰写的《创作与生活》,襄樊河南坠子演员郝桂萍撰写的《做名副其实的社会主义文化尖兵》和田雨声

撰写的《山乡铁骑——访枣阳曲艺队》的专访文章。

8月，湖北省文化事业管理局曲艺工作组在黄陂举办湖北小曲学习班，为黄陂、孝感、麻城、鄂城四县培养湖北小曲表演人才。特邀喻义和、程德荣两位老艺人传艺讲学，历时一个月。

9月，湖北小曲老艺人喻义和，受聘为湖北艺术学院音乐系曲艺音乐教师。

10月，沙市曲艺团撤销，以其中部分艺人为基础，扩招新人，组建沙市说唱团。

本月，宜昌市说唱团成立，市曲艺队随之撤销。

本月，红安县文化馆组建了一个融演出、辅导为一体的专业曲艺队，其成员有文化馆干部、老艺人、中学教师、青年学生等共十人。

12月7日，潜江县成立"农村文化工作队"，渔鼓为其主要的演出形式。

本年，湖北省群众艺术馆编辑的《怎样唱湖北大鼓》、《怎样唱湖北渔鼓》、《怎样唱湖北道情》三书陆续内部出版，发至全省各基层文化单位。

1965年

夏，湖北省文化事业管理局和湖北省文学艺术工作者联合会在当阳县玉泉寺联合召开曲艺中、长篇创作会，历时一个半月。会间产生的作品有沈邦寿口授、万生鼎记录整理的长篇评书《战斗在敌人心脏》，魏子良、蒋敬生合作的长篇鼓书《农歌传》，胡一万改编的河南坠子《烈火金刚》，程时改编的说唱《枫树湾》，童少阶、蒋敬生、程时修改了中篇说唱《夺印》。

1966年

6月，"文化大革命"开始。随后，中国曲艺工作者协会武汉分会停止活动，各地的曲艺组织均被陆续遣散；全省二十八个体制不同的曲艺团、队被相继撤销或停止活动，武汉市说唱团只留下部分人组成武汉市杂技团说唱连，其余人员全部被分散到省内各处劳动。

1972年

3月1日，湖北省革命委员会文化局在武昌举办湖北省专业剧团创作节目会演，有部分曲艺节目参演。会演持续至4月2日结束。

春，湖北省革命委员会文化局成立"曲艺改革小组"，成员有吴牛乃、汪金山、毛侠、刘显栋等。

5月，武汉市说唱团恢复重建。

10月，湖北省革命委员会文化局在武昌举办包括曲艺在内的现代剧目会演。黄陂县文艺宣传队演出的湖北渔鼓《送胶鞋》、湖北大鼓《丰收场上》等节目，由湖北人民广播电台、武汉人民广播电台播出。

1973 年

3 月，湖北省曲艺团成立，编制五十人，枫波任团长。

春，武汉军区胜利文工团曲艺队由王桂荣、鲍秀英表演的河南坠子《送鸡蛋》在北京举办的全军文艺会演上获优秀节目奖。

5 月，湖北省革命委员会文化局组成以枫波为首的省、地、县三级联合调查组赴利川县对新发现的利川小曲进行调查考证、记录整理工作。

1974 年

6 月，黄冈地区包玉兰、邱克创作，黄金珍、严锦芳等演唱的湖北小曲《唱春花》，参加全国文艺调演，并由中央人民广播电台播放。

本年，湖北省革命委员会文化局在武昌举办全省戏曲、曲艺观摩会演。

1975 年

5 月，湖北省何忠华表演的湖北小曲《梅花安家》，李源道、邹立表演的《书记三住青松塝》，汪金山演唱的湖北大鼓《智取炮楼》，谭敬华演唱的宜都榔鼓《谢亲人》，胡必达、薛永年表演的相声《劳动号子》，顾耀宗表演的单弦拉戏，以及湖北道情《新苗颂》，三棒鼓《歌颂祖国新面貌》等节目，参加了在北京举行的全国部分省市曲艺调演。《书记三住青松塝》被选作优秀节目，参加北京的公演，并由中国唱片社灌制了唱片。

8 月，宜昌地区行署在宜昌市举行九县一市"七鼓一曲"文艺汇演。七鼓是：兴山围鼓、当阳漳河大鼓、秭归建东花鼓、枝江渔鼓、宜都榔鼓、长阳薅草锣鼓、五峰吹锣鼓；一曲是：长阳南曲。

1976 年

3 月，湖北省文化局举办全省曲艺调演，评选参加全国曲艺调演的节目。参加的有湖北小曲、长阳南曲、三才板、相声、公安说鼓、襄阳小曲等曲种。

6 月，湖北省选定八个节目，赴北京参加全国曲艺调演。其中主要节目有：何祚欢表演的湖北评书《刀对鞘》，刘萍、李福香等表演的长阳南曲《毛主席诗词》、《鸟儿问答》等。

1977 年

8 月，武汉军区胜利文工团曲艺队杨桂芳等人演唱的大调曲子《娇杨挺拔识字岭》，和王桂荣、刘鲁辉演唱的河南坠子《探亲路上》，在北京举行的全军第四次文艺会演中获奖。

9 月，光化县（今老河口市）河南坠子艺人梁发金（外号梁白话）演唱的河南坠子《两个大旱年》由福建人民广播电台录音，向台湾同胞和海外侨胞播放。

本年，襄樊市毛泽东思想宣传队改名为襄樊市文工团，同时将团里的河南坠子演员郝桂萍，曲艺作家兼相声演员董治平、河南坠子学员郭惠云、乐手徐学荣等四人，编组为该团属下的曲艺队，董治平任队长。

1978 年

2 月 16 日，湖北省第四次文艺工作者代表大会在武汉召开，曲艺界的李少霆、徐国华、夏雨田、魏子良、汪金山、吴牛乃、康立本、杨松林、胡必达等九人出席了大会，并全部当选为湖北省文联第四届委员会委员。

会议期间，曲艺界代表就重建中国曲艺工作者协会武汉分会事宜进行了研究，并成立了以徐国华为组长、夏雨田为副组长、毛侠为成员的中国曲艺工作者协会武汉分会筹备组。

4 月 13 日，湖北省文化局举办全省专业剧团文艺会演，历时五天，全省专业曲艺团队均参加了会演。

9 月，湖北省总工会和湖北省文化局联合举办全省职工业余文艺调演，有二十七个代表队参加，曲艺节目占了相当的数量。

冬，红安县曲艺队恢复重建。

本年，湖北省武汉市夏雨田创作的湖北小曲《难忘的一课》，何祚欢创作的湖北评书《挂牌招亲》在由中国曲艺家协会主办的全国短篇曲艺作品评奖中，获一等奖；湖北曲艺团高非创作的相声《银杏树下颂红军》获二等奖。

1979 年

3 月 8 日，武汉市群众艺术馆组建“武汉市群众曲艺团”。武汉市人民银行工会干部刘礼长任团长，武汉市群众艺术馆曲艺干部陈世鑫任艺术指导。

本月 20 日，中国曲艺工作者协会武汉分会筹备组与武汉市公安局联合举办“法制教育”曲艺演出专场。湖北省曲艺团、武汉市说唱团参与演出。演出的主要曲目有徐国华、沈邦寿创作，沈邦寿评讲的湖北评书《神秘的吉普车》；陈世鑫、陶冬严创作，张明智演唱的湖北大鼓《这样的媳妇》；夏雨田创作，夏雨田、杨松林合说的对口相声《县委与宪法谁大》，蒋敬生创作，何忠华演唱的湖北小曲《傲雪红梅》等。12 月，中国曲艺工作者协会武汉分会筹备组将演出的主要曲目汇集为《神秘的吉普车》一书内部出版。

8 月，中共湖北省委宣传部召集有关人士开会，落实全国艺术学科规划领导小组下达的文艺集成的编纂任务，会议决定《中国说唱音乐集成・湖北卷》(即《中国曲艺音乐集成・湖北卷》)的编纂工作由湖北省群众艺术馆负责实施。会后，随即组成了以枫波为首的编辑部。

11 月，湖北省曲艺界代表李少霆、徐国华、夏雨田三人出席在北京召开的中国文学艺术工作者第四次代表大会及中国曲艺工作者协会第三次全国代表大会。李少霆、徐国华、夏雨田被选为中国曲艺工作者协会第三届理事会理事。

本月，湖北大鼓《聚宝盆》在湖北人民广播电台评选最佳广播节目活动中，被听众评选为最佳节目。

12 月，中国曲艺工作者协会武汉分会筹备组在武昌举办湖北评书、湖北大鼓、湖北小曲“名老艺人曲艺艺术欣赏会”。

1980 年

5 月，武汉市陈世鑫、冯小文创作，陈世鑫配曲，周楚君、高莲芳、职志俭演唱，胡昌树、彭所运、陈淑媛伴奏的湖北小曲《新婚之夜》及由肖长林创作，陈世鑫配曲，肖长林、周楚君演唱，胡昌树、陈淑媛、彭所运伴奏的湖北渔鼓《竞赛之前》，在北京全国总工会举办的“部分省、市、自治区职工业余曲艺调演”中，获优秀节目奖。

12 月，湖北省文化局在武昌举办湖北省业余曲艺民歌调演，陈世鑫创作、田克竞表演的独角戏《楼上楼下》，甘佑鹏作词、陈世鑫编曲、周楚君演唱的弹唱《思念》获一等奖，由张瑞田创作，张瑞田、李一民表演的相声《此路不同》获二等奖。

1981 年

1 月，中国曲艺工作者协会武汉分会筹备组，组织省、地、市曲艺作者和演员一行五人赴苏州，观摩江、浙、沪联合举办的评弹书会，并与评弹界同行交流了创作演出经验。

2 月，中国曲艺工作者协会武汉分会筹备组，分别成立了湖北评书研究会、湖北小曲研究会、湖北大鼓研究会与湖北渔鼓研究会。

5 月，中国曲艺工作者协会武汉分会筹备组，创办大型曲艺文学丛刊《今古传奇》，任清兼丛刊负责人。

本月，中国曲艺工作者协会武汉分会湖北小曲研究会，在武昌湖北剧场举办“湖北小曲艺术欣赏会”。湖北省曲艺团、武汉市说唱团、湖北艺术学院、武汉市群众艺术馆等单位出席座谈，并参加了观摩演出。湖北省曲艺团周双云演唱，徐国华作词，喻义和、长弓编曲的湖北小曲《雷锋参军》；何忠华演唱了由蒋敬生、何忠华作词，长弓编曲的湖北小曲《南源突围》；周秋成、周双云演唱了由徐国华作词，喻义和编曲的湖北小曲《铁嘴改行》。武汉市说唱团的茅贵娴、陈茜、周艳琴演唱了由夏雨田作词，甘发新配曲的湖北小曲《难忘的一课》，王忠平、葛声华演唱了湖北小曲传统曲目《抢伞》；湖北艺术学院声乐系、民乐系、师范科联合演出了长阳南曲弹唱《五讲四美谱新章》；武汉市群众艺术馆周楚君演唱了小曲弹唱《思念》，湖北小曲《新婚之夜》。此外，严顺利、陈茜、刘世香还演唱碟子小曲《绣花》、《放风筝》、《鲜花调》等碟子小曲传统曲目。

本月，武汉军区胜利文工团曲艺队许默文等演唱的大调曲子《老伴儿》，杨子春、史林演唱的单弦牌子曲《球场风波》，杨子春创作，杨子春、史林表演的对口相声《体坛新曲》在北京举办的全军优秀曲艺节目调演中获一等奖，王桂荣等演唱的河南坠子《老实人》获二等奖。

7 月，中国曲艺工作者协会武汉分会筹备组组织部分专业、业余曲艺演员和大专院校学生赴江苏、上海等地观摩学习苏州评弹。

11月，中国曲艺工作者协会武汉分会筹备组与湖北省文化局在武汉联合举办湖北省首届“百花书会”，历时六天。演出中长篇大书三十三篇，其中湖北小曲《南包公》，湖北评书《杨柳寨》、《战斗在敌人心脏》，北口评书《武当山传奇》，湖北大鼓《拉骡记》，襄阳坠子书（即河南坠子）《第九个犯人》、《罗成》，说鼓子《风雨白莲》等九篇获 优秀书目奖。会议期间，特邀辽宁鞍山市曲艺团评书演员刘兰芳来汉公演，并与参加书会的演员交流了表演技巧。

本月，中国曲艺工作者协会武汉分会主办的曲艺文学丛刊《今古传奇》首期发行。

本月，湖北省第二次曲艺工作者代表大会在武汉召开。会议讨论通过了中国曲艺工作者协会武汉分会新的章程，选举产生了三十四人组成的第二届理事会和九人组成的常务理事会，选举任清为主席，徐国华、夏雨田、李少霆、张采忱为副主席。

12月，由包玉兰、邱克创作的湖北小曲曲本《唱春花》被收入《中国艺术年鉴》。

本月，由湖北省群众艺术馆枫波、毛侠、朱传迪、门良智编辑的《湖北说唱音乐集成》第一集内部出版。

1982年

2月，中国曲艺工作者协会武汉分会在武昌召开创作会议，来自全省各地、市的专业、业余曲艺工作者共四十二人参加，专题研讨曲艺创作如何出新等问题。

同月，夏雨田创作并与杨松林合演的对口相声《农老九翻身记》，何祚欢创作并表演的湖北评书《杨柳寨》在苏州举行的全国优秀节目（南方片）调演中获创作、表演一等奖；蒋敬生创作，张长安配曲，何忠华演唱的湖北小曲《选妃》获创作、表演、音乐三项一等奖；张明智表演的湖北大鼓《情投意合》获表演二等奖。刘明春、龚发达创作，许红、蓝东、姜经如表演的长阳南曲《夜闯龙虎滩》获创作、表演二等奖。

同月，湖北省曲艺团湖北小曲演员何忠华应邀，携湖北小曲《选妃》到上海市文学艺术界联合会交流演出。《新民晚报》和《上海戏剧报》相继发表评赞文章，上海电视台同时录像播出。

5月，中国曲艺工作者协会武汉分会改名为中国曲艺家协会湖北分会。

6月，中国曲艺家协会湖北分会、何远志编辑的《湖北小曲》一书，由长江文艺出版社出版。

7月，湖北小曲演员何忠华奉调参加文化部组织的“全国曲艺部分优秀节目巡回演出队”，赴北京、西安、呼和浩特、银川、兰州、乌鲁木齐、成都、重庆、贵阳、昆明巡回演出湖北小曲《选妃》。历时三个月。期间该节目由中央人民广播电台、中国国际广播电台录音播放。

8月，相声作家、演员夏雨田被湖北省和武汉市授予特等劳动模范称号。

10月，根据文化部和中国曲艺家协会关于“广泛开展农村城镇说唱新书活动”的要

求，中国曲艺家协会湖北分会分别在黄冈、浠水、石首、黄陂四县和郧阳地区开办了新书试演点，得到了四县和一地有关部门的大力支持。

本月，中国曲艺家协会湖北分会编印《曲海探宝》一书，发给全省曲艺文学作者。

本月，10日至14日，中国曲艺家协会湖北分会、武汉市文化局在汉口民众乐园联合举办"武汉市业余曲艺创作节目调演"。武汉市各城区、县及大型厂矿的十二个代表队参加了调演。共演出五场四十二个节目。彭光旭创作的湖北评书《腊狗望富》，熊子惠创作的故事《算命》获创作优秀奖；湖北小曲《春娥进城》、《工地英雄》、《思念》，湖北评书《开箱记》、《比武招亲》，相声《对联新编》、《护士之歌》，二人转《工农情》，铜板书《屠夫怕猪》等九个曲目获创作一等奖；湖北小曲《走亲家》、碟子小曲《书记为何添白发》，湖北渔鼓《好事成双》，单弦牌子曲《蓝天金剑》等二十一个曲目获创作二等奖；湖北渔鼓《尖破天抗洪》等十个曲目获创作三等奖。此外，还评选出了十二个表演一等奖，十八个表演二等奖，九个表演三等奖。第三期《武汉演唱》选发了部分获奖作品及《众手浇开曲艺花》、《可喜的收获》评论文章。

11月，湖北省曲艺团湖北小曲演员何忠华演唱的湖北小曲《选妃》、《九红出嫁》、《抢伞》和碟子小曲《放风筝》、《小女婿》、《薅黄瓜》等节目由中国唱片社录制成唱片发行。

本月，武汉市说唱团刘汉家创作的湖北大鼓《修车记》获全国标准化科普优秀作品奖。

12月，宜昌市曲艺工作者协会恢复组建。

本年，个体相声演员潘海波招聘二十余名青年曲艺骨干，组成私营性质的"武汉市地方曲艺团"，自任团长，挂靠江岸区文化局。

1983年

1月，中国曲艺家协会湖北分会召开了曲艺理论研讨会，到会三十余人，交流论文二十六篇。会后从中选取十八篇，汇编成《楚江曲坛》文选第一集，印发全省会员。

3月，中国曲艺家协会湖北分会副主席徐国华出席文化部和中国曲艺家协会在郑州召开的全国农村曲艺工作会议。徐国华在会上介绍了湖北省在四县一地办新书试演点的效果和经验，受到好评，并由会议以简报形式转发全国推广。

5月，鹤峰县走马坪业余宣传队表演的满堂音《碧血丹心》等，参加了由国家民族事务委员会、文化部在北京主办的全国乌兰牧骑式演出队调演。

7月，中国曲艺家协会湖北分会在武昌举办湖北小曲、湖北评书、湖北大鼓、湖北渔鼓等曲种的表演培训班。有来自全省各地、市、州的四十二名中青年业余演员参加培训。参加者全部通过结业考试，由协会发给了结业证书。

8月，湖北省文化厅和中国曲艺家协会湖北分会相继作出决议，号召全省曲艺工作

者向武汉市特等劳模、优秀共产党员夏雨田学习。

10月3日，宜昌市在宜昌举行首届“西陵书会”，历时五天。

11月，中国曲艺家协会湖北分会与湖北省文化厅在武汉共同举办湖北省第二届“百花书会”，历时九天，各地、市、州代表队和十个兄弟省、市的观摩代表共二百二十人参加，共演出节目六十七个，河南坠子演员赵铮率领的河南省戏校曲艺班应邀在书会上作了交流性演出。

12月，由湖北省群众艺术馆枫波、毛侠、朱传迪、门良智编辑的《湖北说唱音乐集成》第二集内部出版。

1984年

1月，襄樊市歌舞团曲艺队河南坠子演员郝桂萍当选为中国人民政治协商会议襄樊市委员会副主席。

本月，中国曲艺家协会湖北分会在武汉召开座谈会，隆重庆祝《陈云同志关于评弹的谈话和通信》一书出版。

3月，中国曲艺家协会湖北分会在武汉召开理论研讨会，有四十余人与会，共交流论文三十篇，其中十六篇被编成《楚江曲坛》第二集。

4月，湖北省曲艺团编印的不定期内刊《湖北曲艺研究》第一期出刊，为三十二开本，每期容量约十二万字。

5月，全国艺术学科规划领导小组和《中国曲艺音乐集成》编辑部，在武汉召开《中国曲艺音乐集成》第一次编纂工作会议。中国音乐家协会主席吕骥、《中国曲艺音乐集成》主编孙慎、副主编章鸣、冯光钰，中国曲艺家协会常务副主席罗扬，北京部分高等音乐院校和曲艺界的部分专家学者、兄弟省(市)曲艺音乐集成编辑部的负责人以及湖北省委宣传部、湖北省文化厅、湖北省文学艺术界联合会的领导及湖北省和武汉市新闻单位的代表一百余人出席了为期三天的会议。与会者讨论了《中国曲艺音乐集成》编辑方案。吕骥、孙慎、罗扬分别作了重要讲话，《中国曲艺音乐集成·湖北卷》主编枫波在会上作了汇报发言。

8月，湖北省总工会、湖北省文学艺术界联合会、湖北省文化厅和湖北省广播电视厅联合举办全省职工业余音乐、曲艺比赛，其中曲艺部分的参赛节目共八十七个，其中有八个节目获奖。

10月5日，宜昌市第二届“西陵书会”举行。

同月，《中国曲艺音乐集成·湖北卷》领导小组组长舒志超，成员刘恩显，主编枫波在全国艺术学科规划领导小组于郑州召开的“文艺集成志书工作会议”上与全国艺术学科规划领导小组签订了编纂《中国曲艺音乐集成·湖北卷》的议定书。

11月，驻武汉部队杨国栋、吴效武合演的对口相声《戏改拾零》在沈阳举行的全国

相声比赛中，获创作、表演二等奖。杨国栋、吴效武、张一壮创作，吴效武、杨国栋表演的对口相声《包门神》获表演二等奖、创作三等奖。

1985年

3月16日，天门、潜江、沔阳、荆门四县的四百余名湖北渔鼓和歌腔艺人，在潜江皮影剧场召开了有史以来最盛大的祭奠祖师大会，同时成立了荆江地区民间艺人联合会。

3月26日，中国曲艺家协会湖北分会创办通俗文学双月刊《传奇天地》(后改名为《千古风流》)，以发表话本、拟话本、评书、故事为主。中国曲艺家协会湖北分会常务副主席贺铁肩任主编。

4月，夏雨田、徐国华、李少霆和贺铁肩、蒋敬生、何祚欢、何忠华、欧阳学忠等湖北曲艺界代表出席了在北京召开的中国曲艺家协会第三次会员代表大会。会上，夏雨田、贺铁肩、何祚欢、何忠华四人当选为中国曲艺家协会理事，夏雨田还被选为中国曲艺家协会副主席。

9月24日，中国曲艺家协会湖北分会在武汉召开了第三次会员代表大会，与会代表八十余人，会期三天。选举产生了由五十一人组成的第三届理事会和由十六人组成的常务理事会，同时选举了由八人组成的主席团，以任清为主席，夏雨田、蒋敬生、张采忱、何祚欢、何忠华、郝桂萍为副主席，贺铁肩任常务副主席，主持协会日常工作。

本月，贺铁肩、何祚欢、陈世鑫和刘显栋赴江西南昌出席了中国曲艺家协会湖北、湖南、江西、安徽、山东、福建六省分会联合举办的工作经验交流年会。湖北省与会代表分别从“全省曲艺工作的现状和设想”、“武汉市说唱团的思想组织建设”、“武汉市业余曲艺活动”、“传统书目整理出版”等四个方面介绍了情况和经验。

10月，湖北省群众艺术馆枫波、傅特祥、谢学秦、朱传迪编辑的《湖北说唱音乐集成》第三集内部出版。

11月，中国曲艺家协会湖北分会与湖北省文化厅、《今古传奇》编辑部在鄂州市联合举办湖北省的第三届“百花书会”。除湖北省曲艺团、武汉市说唱团两个专业团体外，还有十三个地、市、州代表队参加演出，连同工作人员和外省观摩代表，共计二百九十余人与会，书会历时八天，共演出节目八十七个。会上鄂州、鄂西土家族苗族自治州两个代表队各获“振兴曲艺”奖旗一面。

11月24日，来自各地、市、州的湖北评书、湖北小曲、恩施扬琴、长阳南曲、湖北大鼓、对口相声、单口相声、河南坠子、湖北道情、三才板、恩施围鼓、文曲、跳三鼓、铜板书、碟子小曲、谐剧、独角戏、耍耍等曲种，参加了由中国曲艺家协会湖北分会在武汉举办的第三届“百花书会”。会期历时八天。襄樊市代表队的河南坠子《秋风野草》，武汉市业余代表队的独角戏《嗒嗒滴》，恩施代表队的恩施扬琴《脚印》被评为创作一等奖、表演一等奖。省直代表队的湖北小曲《黄鹤抒怀》，黄冈地区代表队的湖北小曲《赤壁涛声》被评为

音乐一等奖。

12月，襄樊市戏剧曲艺工作者协会成立。

本年，武汉市说唱团相声演员夏雨田于1982年创作的相声《女队长》，被法国巴黎第七大学选为汉语教材。

本年，武汉市说唱团湖北评书演员何祚欢，在《长江日报》组织的“群众投票选举十佳演员”活动中，得票数位列前茅，被选为武汉地区“十佳”演员之一。

曲 种 表

曲种名称	别 名	形成期	形成地	基本唱腔	流布地域	备注
湖北小曲	汉滩小曲 汉滩丝弦	清代		〔南曲头〕〔文词〕〔西腔〕〔滩黄〕	武汉、沙市、宜昌、荆州、汉川	
碟子小曲	内河小曲 敲碟子	清代	天门	〔双探妹〕〔九连环〕〔薅黄瓜〕〔十想〕〔补背褡〕〔月望郎〕	天门、仙桃、潜江、汉川、汉阳、洪湖、监利、京山、钟祥、荆门	
长阳南曲	南 曲	清代		〔南曲头〕〔垛子〕〔上下句〕〔渭腔〕〔数板〕〔南曲尾〕〔寄生调〕	长阳、五峰、宜昌	
恩施扬琴	恩施丝弦	清代		〔正宫〕〔二六〕〔皮黄〕〔越调〕〔叠断桥〕〔幽冥钟〕	恩施、咸丰、利川、来凤、宣恩	
襄阳小曲		清代		〔阳调〕〔剪剪花〕〔叠断桥〕〔跌落金钱〕〔银纽丝〕〔缸调〕〔鲜花调〕〔四平调〕	襄樊、襄阳、宜城、枣阳	
郧阳曲子	曲子 郧西三弦	清代		〔越调〕〔背宫〕〔鼓头〕〔太平年〕〔满江红〕〔诗篇〕〔银纽丝〕〔跌落金钱〕〔断桥〕	郧西、郧县、竹山、房县	

（续表一）

曲种名称	别　名	形成期	形成地	基本唱腔	流布地域	备注
文　曲	曲子 文词 调儿	清代		〔文词〕〔四音南词〕〔平板〕〔南词〕〔摇板〕〔一字〕〔二流〕〔数板〕	黄梅、广济、蕲春、黄石	
利川小曲	茶兴小调	民国时期		〔龙抬头〕〔垛子〕〔太平年〕〔银纽丝〕〔背宫调〕〔贺新年〕	利川	
大调曲子	鼓子曲	清代		〔码头〕〔垛子〕〔满江红〕〔西纽丝〕〔越调〕	老河口、枣阳、谷城、襄樊、光化	由河南传入
湖北渔鼓	沔阳渔鼓	清代		〔平腔〕〔悲腔〕〔鱼尾腔〕〔琵琶腔〕〔杂花腔〕〔新平腔〕	仙桃、天门、潜江、武汉、宜昌、沙市、洪湖、石首、鄂城、黄石、黄陂、孝感、应城	
鄂西竹琴	竹琴、渔鼓筒、磁乓乓、琴书、渔鼓道情	清代		〔正宫〕〔一字〕	恩施、建始、来凤、咸丰、利川	由四川传入
哦嗬腔渔鼓	罗嗬腔	清代		〔四平腔〕〔叹腔〕〔还魂腔〕〔百花腔〕〔弹腔〕	阳新、大冶、咸宁、通山	与大冶高腔渔鼓同源而异流
走马渔鼓		清代		〔悲腔〕〔欢腔〕〔离腔〕〔合腔〕〔慢板〕〔快板〕	鹤峰	

(续表二)

曲种名称	别　　名	形成期	形成地	基本唱腔	流布地域	备注
金海渔鼓	胡琴腔 渔鼓	清代		〔胡琴腔〕〔高腔〕〔彩腔〕	阳新、大冶	
保康渔鼓		清代		〔平腔〕〔平腔带垛〕	保康	
楠　管		清末		〔平腔〕〔悲腔〕〔缓板〕〔赶板〕〔垛板〕〔鱼摆尾〕	枝江、宜都	
宜城兰花筒	楠竹筒	清代		〔板头〕〔散板〕〔平板〕〔哭平板〕〔快板〕〔慢板〕〔垛板〕〔板尾〕	宜城、枣阳、随县、南漳、襄阳、钟祥、荆门	
随州道情	拍道情 拍渔鼓筒	民初		〔起板〕〔平腔〕〔悲腔〕〔虎腔〕〔垛板〕	随州	
长阳渔鼓	云池调	清代		〔云池调〕〔垛子〕〔慢板〕	长阳、枝江	
龙港道情		清代		〔八板头〕〔平板〕〔落板〕〔数板〕〔火工〕〔哭腔〕〔叹腔〕	阳新、通山	
公安道情		清末		〔一流板〕〔平腔〕〔垛句子〕〔吞吐腔〕〔悲腔〕〔哭腔〕	公安、石首、松滋、江陵、枝江、宜都	

（续表三）

曲种名称	别　名	形成期	形成地	基本唱腔	流布地域	备注
大冶高腔渔鼓	四平调渔鼓、大冶哦嗬腔渔鼓、哦嗬腔	清代		〔高腔〕〔雅腔〕〔仙腔〕〔叹腔〕〔火工〕〔数板〕	大冶、鄂州、阳新、咸宁、武昌	与哦嗬腔渔鼓同源而异流
歌　腔		清代		〔男腔〕〔女腔〕〔丑腔〕〔高腔〕〔打腔〕	天门、仙桃、潜江	
郧阳道情	郧阳渔鼓	清末		〔平腔〕〔平腔带垛〕	郧县、十堰	
湖北道情		一九五五年		〔西韵头〕〔数板〕〔秋蝉曲〕〔喜盈门〕〔荷花调〕	湖北全省	
铁板道情	板桥道情	清代			阳新	已消亡
河南坠子	坠子书	清代		〔平腔〕〔牌子〕〔寒韵〕〔十字韵〕〔快扎板〕〔五字嵌〕	襄樊、光化、枣阳	由河南传入
湖北大鼓	黄孝大鼓	清代		〔四平〕〔悲腔〕〔雅腔〕〔汉韵〕	武汉、孝感、黄陂、麻城、黄冈、浠水	
汉川善书	未开言	清代		〔大宣腔〕〔小宣腔〕〔丫腔〕〔梭罗腔〕〔怒斥腔〕〔哀思腔〕	汉川、武汉、孝感、天门、仙桃、潜江、云梦、安陆、黄冈	

（续表四）

曲种名称	别　　名	形成期	形成地	基本唱腔	流布地域	备注
说鼓子	说鼓 唱鼓子	清代		〔香莲调〕〔浪子调〕〔哭调〕	公安、石首、松滋、江陵、监利	
阳新说书		清代		〔四平平板〕〔四平慢板〕〔悲腔平板〕〔悲腔快板〕〔悲腔收板〕	阳新、大冶	
襄阳大鼓	鼓儿词 大鼓书	清末		〔平板〕〔过板〕〔直板〕〔赶板〕〔哭板〕	襄樊、老河口、均县、光化	
益阳大鼓		无考		〔起板〕〔平板〕〔悲腔〕	随州	
东山番邦鼓		无考		〔四平平板〕〔悲腔〕〔哭板〕〔赶板〕	石首、监利、公安、江陵	
随州大鼓		清代		〔起板〕〔平腔〕〔垛板〕〔飞板〕〔悲腔〕		
钢镰大鼓	钢镰鼓书	清代		〔高腔四平〕〔叹调〕〔平腔四平〕〔新腔四平〕	大悟、应山、红安	
宜都梆鼓	梆鼓子	一九五八年	宜都	〔清江河〕〔唢呐腔〕〔一枝花〕〔高腔〕	宜都	

曲种名称	别　名	形成期	形成地	基本唱腔	流布地域	备注
漳河大鼓		一九五二年		〔行板〕〔水波浪〕〔桑园会〕〔红绣鞋〕〔飞蛾调〕	当阳	
三棒鼓	花鼓	元代		〔三棒鼓调〕〔十绣调〕〔凤阳调〕〔麻城调〕	天门、仙桃、潜江、洪湖、汉川、武汉、利川、来凤	
郧阳花鼓子	四六句	清末		〔山腔〕〔平腔〕〔塌腔〕	郧县、郧西、丹江口、房县、竹山、竹溪	
兴山围鼓	八人班子 八音子	清代		〔开门曲〕〔肚儿疼〕〔朝阳歌〕〔过街调〕〔货郎担〕〔雪花飘〕〔蛮腔〕〔四平〕〔武曲子〕	兴山、秭归、宜昌、保康、谷城	
满堂音	琵琶板	二十世纪六十年代		〔琵琶板〕〔唢呐板〕〔苦板〕〔滚板〕〔红纳袄〕	鹤峰、五峰	
耍　耍	耍神儿 耍耍儿	无考		〔耍腔〕	鄂西土家族苗族自治州	
讲书锣鼓		清代		〔起板调〕〔阳和调〕〔十七言调〕〔东阳调〕〔正传调〕	鹤峰	

（续表六）

曲种名称	别　　名	形成期	形成地	基本唱腔	流布地域	备注
干龙船	旱龙船 独角船 四季船	无考		〔一板腔〕〔数板〕〔垛子〕〔慢板〕	恩施、建始、利川、咸丰、长阳	
莲花落	莲花乐 落子 莲花闹	无考		〔韵板〕〔十枝梅〕〔西腔〕	天门、仙桃、潜江、监利、洪湖、京山、应城、汉川、武汉	
丧　鼓	坐丧鼓 打丧鼓	无考		〔开场〕〔丧鼓调〕〔煞鼓〕	长阳、五峰、宜昌、宜都	
鼓盆歌	丧鼓歌 打鼓闹丧	无考		〔平板〕〔敲板〕〔三句半〕〔湖腔〕	沙市、江陵、利川、来凤	
跳三鼓		清代		〔卡七字句〕〔扬哺哺〕〔欢调〕〔三句半〕〔十字调〕	石首、公安、江陵、松滋	
打锣鼓	围鼓	无考		〔扬歌〕〔双声子〕〔咏诗定韵〕〔五言歌〕〔赞十字〕〔板秤砣〕	随州	
扬歌带戏	扬歌带板 扬歌带纂 纂歌子 纂鼓 纂叹	清代		〔扬歌〕〔傩愿腔〕〔走马腔〕〔三声子〕	宜昌、秭归、兴山、远安	

（续表七）

曲种名称	别　　名	形成期	形成地	基本唱腔	流布地域	备注
当阳扇子戏		清代		〔三起三落板〕〔四平腔〕〔十字句〕〔五字句〕〔一板腔〕	当阳、枝江	
玉连环	三星 三星点子	一九五三年	大冶	〔闹场〕〔对偶〕〔抒怀〕	大冶、鄂州、阳新、咸宁、黄石	
簰州说唱		一九七二年	簰州	〔高腔〕〔平腔〕〔悲腔〕	嘉鱼	
天门说唱	锣鼓说唱	一九七五年	天门	〔高腔〕〔平腔〕〔悲腔〕〔急板〕〔数板〕	天门	
三弦书					襄樊、枣阳	
三才板	金钱板		四川		恩施、利川、来凤、宣恩、建始	由四川传入
湖北评书		清代			武汉、沙市、宜昌	
相　声			北京		武汉	民国初年传入
湖北铜板书		一九七三年	武汉		武汉	



志　　略





曲　　种

湖北小曲　原称汉滩小曲、汉滩丝弦。二十世纪五十年代更名为湖北小曲。主要流传于湖北境内长江沿岸的武汉、沙市、宜昌等城市码头。

湖北小曲源于明清俗曲，在发展过程中又逐渐地吸收和融入了部分当地戏曲声腔及部分民间小调。湖北小曲以唱为主，说唱相间。演唱形式自由灵活，可一人自拉自唱，亦可二人以上坐唱、站唱、走唱。而以二人扮一生（兼拉四胡）、一旦（执檀板击节）坐唱的形式最为常见。唱腔有联曲体也有单曲体。曲本唱词多为七字四句与十字上下句式结构，其中也间有五字句式、长短句及垛句。原有唱腔曲牌三百多个，部分唱腔曲牌在二十世纪三十年代末逐渐失传。流传下来的尚有一百二十多个。唱腔大致分为五类：一为南曲类，为小曲的主要腔调；二为文词类，由鄂东地区流行的文曲音乐衍化而来；三为滩簧类，由吴越一带流入后与湖北方言的结合而成；四为西腔类，与湖北江汉平原流行的荆州花鼓戏中的"西腔"为同一腔调；五为杂牌小调类，为本地或外地的民间小调。常用唱腔曲牌有〔南曲头〕、〔南曲正板〕、〔南曲尾〕、〔文词调〕、〔滩簧调〕、〔西腔〕、〔四平〕及〔银纽丝〕、〔叠断桥〕、〔括地风〕、〔叹五更〕等。湖北小曲传统曲目原有三百多个，流传下来的有一百八十个左右。长篇"大本头"曲目《东征》、《西征》可连续演唱数月，短篇曲目则多类似民歌中的"分节歌"。代表性的传统曲目有《抢伞》、《秋江》、《苏文表借衣》、《拷红》、《西宫词》等。

汉滩小曲何时在武汉等城市传唱，无确切的文字记载。据已故汉滩小曲艺人朱寿高（生卒年月不详）传述，约在清代咸丰、光绪年间，武汉三镇已有汉滩小曲或称汉滩丝弦的了。而在沙市、宜昌，早期人们则称这一小曲形式为"围曲坐唱"，七八人以操四胡的琴师为中心围坐，每人各操乐器，如：二胡、高胡、琵琶、扬琴、月琴、三弦、檀板等，轮换演唱，互为伴奏。此时，有以此为业的琴师多为盲人。如李重庆（人称李老五）就组织了"丝弦班"。当时，由于城市商业的发展及丝弦班的产生，汉滩小曲艺人已逐渐转入室内，进行营业性演出。此时，艺人们除演唱《玉娥郎》、《四季相思》等单曲体小曲目之外，已出现了带有故事情节的联曲体曲目，如《抢伞》、《琵琶词》、《赵五娘描容》、《赶潘》。随着职业艺人的出现和人数的增多，清政府已开始向汉滩小曲艺人征收"下席钱"。

清咸丰、光绪年间，天门、沔阳等地以敲碟子击节唱民间小调"碟子小曲"为业的部分艺人，开始习唱汉滩小曲，并将碟子小曲的唱腔引入汉滩小曲之中，丰富了汉滩小曲的唱

腔曲牌。因汉滩小曲流行长江沿岸，碟子小曲流行汉水一带，故人们称前者为“外江小曲”；后者为“内江小曲”。

清光绪至宣统年间，汉滩小曲的艺人中出现了“五音联弹班”、“八音社”、“清音社”、“丝弦班”等专业班社。票友及玩丝弦的“先生”亦很多，且以行业成帮。汉口以粮食帮、船帮为主；沙市多为绸布店员及其他商贩。少则二、三人，多则七、八或十余人。且应邀参加殷实富户的丧、喜事堂会，根据不同的场合，演出不同内容的曲目，如《祭塔》、《小上坟》、《天官赐福》、《大堂上寿》、《安安送米》、《南山砍柴》、《贤女劝夫》等。其时，在清绿营中也有习唱汉滩小曲者。据襄阳小曲艺人郑富洪(1913 年生，卒年不详)说，他的师傅原是前清驻扎在武昌的绿营兵。他和另外两个绿营兵常坐茶馆，找艺人学唱汉滩小曲。辛亥革命爆发，三人逃回襄樊老家，无以为业，便下海卖艺糊口，汉滩小曲也因此传入襄阳等地。他们唱的汉滩小曲，被襄阳人称之为“南曲”。

民国八年(1919)，汉口新市场(今民众乐园)开办时，有汉滩小曲班子在此作营业性演出。据武汉汉滩小曲老艺人讲，在当时小曲班子中有罗仁卿、陈干城等艺人技艺较高，都能自拉自唱。同时期还有被称为“三把半胡琴”的黄炳、肖长、徐秋材、陈香庭(均系盲人，陈技艺稍差，为“半把胡琴”)等琴师在此演唱。

汉滩小曲的演唱活动，在二十世纪三十年代十分活跃。民国九年，艺人管公海在武昌王惠桥(今水陆街)茶馆、田家院(今群众剧场)、新桥茶馆(今保安街附近)等处演唱《抢伞》、《三官堂》、《赶潘》、《士林祭塔》等曲目。民国十七年左右，有位人称徐大先生的人，在沙市开办了一个“木偶茶馆”，邀请汉戏艺人编写了一些“大架子戏”(即连台戏)脚本，如《薛仁贵》、《秦雪梅》、《白蛇传》等，用汉滩小曲曲牌演唱，并配以管弦、锣鼓伴奏。但因人员过多，开支过大而未获成功。民国十九年左右，宜昌开办“神州茶园”(后改为“中央茶园)演出小曲清唱，在此演出的艺人中以喜枝、春枝、冬枝、爱枝四位女演员最为著名。喜枝(原名程德荣)既擅长于演唱《放风筝》、《九莲环》等碟子小曲，又善于唱《尼姑下凡》、《陈姑赶潘》、《抢伞》等汉滩小曲。此时，宜昌还有“湖亭”、“清风亭”等茶园，也为演唱小曲的场地。

抗日战争爆发后，一批汉滩小曲艺人云集沙市。据 1984 年湖北省《文艺志》内部出版之《文艺志》曲艺专辑(五)载《张明亮行艺小记》云：“一时间六十多名汉滩小曲艺人，三十多位琴师，争芳竞艳，斗技比艺。擅长‘大段子’的徐大先生，唱薛仁贵从《抛球》到《登殿》，唱《白蛇传》从《游湖》到《祭塔》，唱秦雪梅、苏三都是那样和谐完整，生动感人；而刘明文、冯开池的小嗓，音韵圆润婉转，一波三折，字字珠玑，老生韵味浑厚苍劲，备受欢迎；樊正陆的胡琴情同高山流水。”

当时，许多艺人参加了“荆沙抗日歌曲宣传队”。每月四次义演，为抗战募捐。盲艺人张明亮等还编创演唱《唤起民众》、《离家救国》、《劝人当兵》、《长期抗战》、《十恨倭奴》等宣传抗日救国的曲目。

民国二十九年，沙市沦陷后，不少汉滩小曲艺人被迫流浪至湖南、四川、广西、贵州、陕西等地行艺。侨乡天门县的部分汉滩小曲艺人，还远奔海外卖艺谋生。滞留在沦陷区武汉的艺人，沿街卖唱，生意极差。除了受冻饿之苦外，还受人侮辱。

民国三十年，汉口同安里集聚的不少汉滩小曲艺人，自由组班行艺。一般是一男一女组成一个班，男的操琴，女的演唱，操琴的也与之对唱或和唱。这比一个人唱更受欢迎，所以"双档"后来成了演唱的基本形式。这种班子以女艺人为主，琴师号称先生，一个女艺人请一个先生搭档，收入三七分成，先生三成。

抗日战争结束后，武汉等地物价飞涨，民不聊生，汉滩小曲艺人生活无着，一些艺人如胡芝山、张正浩、张松山、徐桂林、喻义和等只得带领少数女艺人，到农村小镇演唱，以换取度日之粮；另一部分艺人，则加入了楚戏清唱。活跃一时的汉滩小曲开始逐渐地走向了衰落。

中华人民共和国成立之后，汉滩小曲艺术获得新生。武汉、沙市、宜昌等地演出活动活跃。不少艺人对传统曲目精雕细刻。如张明亮演出的《秋江》、《抢伞》、《金莲调叔》等；喻义和演出的《双下山》、《王先生算命》等，都受到听众的广泛欢迎。武汉市的艺人胡芝山、张松山、徐桂林、张正浩、李宝善、李益山、王克斌、蒋国珍、王梅英、刘燕清、刘兴成、陈启甫、柳翠英等又重新活跃在汉口的新市场(即民众乐园)以及其它一些茶园等群众娱乐场所。

1951 年，武汉小曲艺人胡芝山、徐桂林、张正浩、蒋国珍、王梅英等人分别为武汉人民广播电台演唱录制了《秋江》、《抢伞》、《苏文表借衣》、《坐楼杀惜》、《南山砍樵》、《密建游宫》等一批汉滩小曲传统曲目。沙市等地的艺人，还编演了《诉苦翻身》、《送郎参军》、《打老蒋》、《抗美援朝》、《看铁牛》等一批反映现实生活和斗争的新曲目。其中沙市曲艺队傅凤兰演唱的《看铁牛》(杨宣词、张明亮配腔)于 1958 年第一次以"湖北小曲"之名参加了全省曲艺会演。同年又赴北京参加了全国曲艺会演。《看铁牛》不仅赋予了汉滩小曲新的内容，而且在演唱形式上，由原来的坐唱改为站唱，并辅之以一定的表情动作，受到观众欢迎，为汉滩小曲的推陈出新，作了有益的尝试。

二十世纪六十年代初，有关部门加强了对湖北小曲遗产的搜集整理工作。编辑了《湖北地方音乐资料集·湖北小曲部分》及研究性文集《湖北小曲初探》，对传统曲目如《抢伞》、《九红出嫁》进行加工整理；创作了《碧血丹心》、《雷锋参军》等新曲目，为湖北小曲的全面改革积累了经验。1962 年和 1963 年湖北省先后举行了两次湖北小曲会演，进行创作演出交流，有力地推动了湖北小曲的革新发展。

此一时期，湖北省的不少地区相继组建了曲艺团队，并招收了湖北小曲学员。省内一些文艺专业演出团体，也设有湖北小曲形式。湖北省民间歌舞团、武昌区曲艺队、湖北艺术学院还先后邀请湖北小曲名艺人程德荣(女)、喻义和进团传授技艺，进院开授湖北小曲演唱课。为湖北小曲发展，培养造就了一批人材。

"文化大革命"时期，曲艺团体遭到解散，湖北小曲资料散失、传统曲目禁演，艺人被驱

赶，一度繁荣的湖北小曲，几成绝响。1974 年黄冈地区文工团创作的小曲表演唱《唱春花》（包玉兰词、邱克编曲）上演，但仍未恢复生机。直到“文化大革命”结束之后，湖北小曲才又重新走上轨道，并逐渐呈现出兴旺发展之势。

1981 年，湖北省曲艺家协会，在全省举办了“小曲艺术欣赏会”，涌现出了一批新曲目，其中何忠华演唱的《南原突围》（蒋敬生词、张长安编曲），周艳琴、茅贵娴等人演唱的《亲家会》、《难忘的一课》（夏雨田词、甘发新编曲），周楚君演唱的《思念》（甘佑鹏词、陈世鑫编曲）等，受到普遍好评。由蒋敬生编词、张长安编曲、何忠华演唱的长篇湖北小曲《选妃》，在 1982 年文化部举办的全国曲艺优秀节目（南方片）观摩演出中获创作、编曲、表演三个一等奖，为湖北小曲的进一步发展，积累了经验，拓宽了道路。

碟子小曲　又称内河小曲、敲碟子。主要流传于江汉平原、汉水流域的天门、沔阳、潜江、汉川、汉阳、洪湖、监利、钟祥、荆门等县，其中以天门、沔阳最为兴盛，故碟子小曲又称作天沔小曲。

碟子小曲源于何地，始于何时，无史料可资稽考。在流传最盛之天门市的横林、彭市、麻洋、乾驿一带，其由来多为民间传说。据天门县碟子小曲艺人郭长茂说：“清宣统年间，天门东门桥一带茶馆里常有敲碟子的，艺人陈庚自拉自唱，并摹拟各种角色。”天门张港大兴堂书斋宣统二年（1910）刻有《绊根子草》碟子小曲唱本。天门岳口郑如意说：“宣统二年（1910），天门万老二茶馆常有唱碟子小曲的，其曲目有《白牡丹》、《四季相思》、《卖杂货》等。

民国十五年（1926），天门建立了天沔小曲同业公会组织“八音公会”，首任会长石双生（天门岳口蓬莱茶馆老板）。当时有会员六十多人。沔阳仙桃船码头附近有一条街，茶楼酒肆林立，人们称之为“好吃街”（今“好义街”），是小曲、围曲的集中地。其中天升茶馆，四季皆有小曲、围曲艺人或票友演唱，成为过往客商的主要娱乐场所。

天门、沔阳是古云梦泽腹地，地势低洼。以往堤防失修、洪水泛滥，“七年淹六水，十年九不收。”每遇水灾，百姓外出逃荒，敲碟子、唱小曲便成为外出谋生的手段。天门乾驿流传着一首歌谣：“戊辰（1928）、己巳（1929）、庚午年（1930），大水淹了半边天，碟子、莲厢、三棒鼓，沿门乞讨度荒年。”此一时期，天门、沔阳一带小曲比较活跃，出现了不少嗓音优美、演唱出色的女艺人。如人称“四大天王”的喜枝、爱枝、春枝、冬枝。著名的碟子小曲女艺人还有天门的肖腊秀、黄满芝；沔阳的小莲英、傅爱姣等。男性老艺人有“穷半天”，张竹耳、胡明发、郭长茂、杨西根、李南方等。

抗日战争时期，天门、沔阳及汉水沿岸城镇相继沦陷，不少艺人流浪至四川、广西、贵州、陕西等地行艺，有的甚至远走海外，以打三棒鼓、敲碟子小曲谋生。

碟子小曲形式简便、灵活、不拘时间场合，农村稻场、市镇街头、家庭院落、茶楼酒肆，均可表演。可一人敲碟演唱；可由一琴师操琴，一演员击碟对唱；亦可多人演唱。可坐唱，

也可站唱，走唱。

碟子小曲中的碟子既是击节伴奏乐器，也是表演用的道具，演唱时既有敲碟子的各种节奏变化，又有敲碟子的多种手势、动作、方向、角度及造型。小曲的碟子顶面直径为四寸，艺人称“四寸面”；底篼直径为一寸，碟子侧面弧度以能在虎口内自由转动为宜。同时，要求碟子瓷细质优，外形美观，音质清脆，要细、脆、响。根据演唱曲目的风格特色和调式主音来选择适度音量和一定音高的碟子。敲碟子使用的筷子，质地坚硬，长度适中，以檀木或石竹为上等。敲碟子，要求手腕灵活，掌握筷与碟触击的回弹力。艺人说：“敲出回弹音，声音更好听。”这除了靠手腕的力度控制，还关联到筷子击碟的多种角度，击碟的部位以及手指持碟的“虚”“实”程度。

敲碟子的技法有单打、双打、疾打、慢夺、翻手打、点盘心、腾空、滑弹、单花、双花、碎点花、双托花、转盘花、抵、顶、戳、靠等二十余种，唱曲时，碟子往往以固定的节奏陪衬唱腔，当演唱到一个段落时，艺人则用各种击法以与四胡烘托演唱。

碟子小曲的曲牌，多为江汉平原的俚歌俗曲，具有浓郁的生活气息。碟子小曲的曲目，文词简练、明确、语言生动形象，通俗易懂、合辙押韵。句式结构多样，有“五、五、七”句式，“七、五、七”句式，“五、五、七、五”句式，“五、五、七、七”句式。此外，还有些不规整的长短句式，衬句结合体等。

中华人民共和国成立之后，碟子小曲这一轻便灵活、便于反映现实生活的演唱形式，受到各界群众的欢迎，并被许多专业文艺演出团体所吸收。1953年，天门县小曲艺人蒋桂英演唱的碟子小曲《回娘家》、《薅黄瓜》被湖北省选拔赴北京长安剧院参加全国艺术会演，被大会选为优秀节目，曾到中南海怀仁堂为中央领导同志汇报演出。二十世纪五十年代末至六十年代，碟子小曲在城市、农村、厂矿、机关更加普及，在表演形式上，坐唱、站唱、走唱加表演也更加多样化。由何伙作词、蒋桂英编曲并演唱的《幸福歌》，由方坤作词、胡曼编曲、周兰仙演唱的《各位听我唱支歌》，由李玉华作词、胡曼编曲、宋明英演唱的《赶秧雀》等曲目，曾在省内广为流传。

八十年代初，杨泰山作词、孙桂庆编曲、丁忠红等人演唱的碟子小曲《姑嫂赶场》在省内广为流传。1985年，由丁武淮、舒齐全作词、汤彬编曲、丁忠红、邓义卫演唱的碟子小曲《一个县长三个妈》参加湖北省第三届百花书会，获创作二等奖、表演三等奖。

长阳南曲　原称南曲，亦称丝弦。主要流传于宜昌地区的长阳县和五峰县。而以长阳县的资丘镇流行最盛。

关于南曲的流传，长阳资丘镇南曲艺人覃秉令（1889—1966）说，他师从雷长发，雷是其父雷明富家传，雷明富师从田世雍，田的师父为龚复让；长阳渔峡口镇南曲艺人黄传珍（1903—　）说，他学艺是由其父黄德煊（1873—1938）家传，黄德煊师从向大毕（生卒年月不详），向的师父也为龚复让；长阳资丘镇南曲艺人王仁山（1900—1966）、田文前（1911—

1984)说，他们的师爷田开池(生卒年月不详)也是师从龚复让。以上口述和许多南曲艺人都一致推崇龚复让是长阳传艺授徒的第一代宗师。并说，龚为长阳人，精于琴棋书画，常往返荆沙、宜昌一带经商。龚姓，为长阳境内一大姓，但龚氏宗谱中未见龚复让其名，所以，龚的生卒年月不详，他师从何人，以及南曲早期形态如何皆不详。

龚复让的嫡传弟子之一田世雍，生于清道光二十七年(1847)，田的弟子田启西生于咸丰十年(1860)，可见，在清同治、光绪年间(1862—1908)，南曲已在长阳流行。长阳资丘南曲艺人覃秉令(1889—1966)1962年(七十三岁)将一把家传四代为南曲伴奏约一百五十年之久的小三弦馈赠给县文化馆；南曲艺人黄传珍1982年回忆：他父亲约二十岁从师于资丘杨家桥的向大毕，他现在用的这把小三弦，就是向大毕亲手做的，已有一百三十多年了；1979年，长阳资丘南曲艺人王尊三保存的南曲袖珍手抄本(开面为九点五厘米乘六点七厘米)，记有"皇清光绪廿七年桂月王自赓手抄"(1902年8月)，录有三十八个南曲曲目文词。上述传承遗物，可资佐证南曲在该地的流传时间。

长阳资丘镇，古名比兹、兹球，历代为土家族人聚居地。清"改土归流"(1735)前属土司管辖，是鄂西南商业重镇。民国时期为县治所在地。有江西、湖南、四川、河南、河北、浙江等省的商人居镇经商。镇上商业兴旺，市面繁荣。龚复让往来镇上，常住田世雍家，传艺授徒多人。因此，南曲演唱在资丘十分活跃，不少商号老板及社会名流都会弹唱。

南曲在资丘传开后，东至都镇湾、龙舟坪，西至渔峡口、傅家堰，南至天池河流域一带，形成了集中流传区。民国时期至二十世纪五十年代初期，涌现了一批著名的南曲艺人。如长阳资丘、桃山等地的刘作恭、刘作顶、王仁山等。柿贝的覃秉令经常沿天池河到五峰县境内传艺收徒。黄传珍、涂先申在渔峡口一带享有名气。田文前、孙迪光、田卜洞、田科高、田明海、田祥交、田开冲自称"竹林七贤"丝弦班，在柿贝、火烧坪一带十分活跃。五峰县柴埠溪的杜海卿、傅家堰的张宏鳌、陈文章、白溢的黄兰庭、水浕司的田善夫等，都在当地享有盛名。

长阳南曲历来无专业艺人。多为子从父学或挚友相教。早期，学唱南曲是在殷实大户中，或商贾或名流，后来，才在群众中普及传开。艺人中有农民、手工业者(篾匠、石匠、裁缝等)、商人、医生、教师、迷信职业者等。绝大部分是土家族人。以男性为主。也有为数不多的女艺人，如长阳桃山的田启西(人称西婆)能击板演唱数十个段子；资丘镇的田二姑能弹奏一手好扬琴；渔峡口的覃珍淑、枝柘坪的李发桃、五峰县百溢的朱昌秀等，都是清末民初的著名南曲女艺人。

从南曲第一代宗师龚复让起，传承至今，其代表性艺人已达六代。第二代艺人有长阳县资丘镇的田世雍(1847—1920)、田开池、向大华、五峰县傅家堰的王魁廷(1842—1912)等；第三代艺人有长阳县资丘镇的田启西(1860—1939)、渔峡口沿坪的黄德煊(1873—1938)、资丘镇海棠堰的雷明富、泉水湾的田少岩、五峰县大龙坪的张世强等；第四代艺人有长阳县柿贝的覃秉令(1889—1966)、白沙坪的王仁山(1900—1966)、沿坪的黄传珍

(1903—)、五峰县柴埠溪的杜海卿(1903—)等;第五代艺人有长阳资丘镇的田科高(1925—1953)、五方岭的田卜洞(1928—)、桃山的徐文生(1933—)等;第六代艺人系二十世纪六十年代初,参与挖掘收集并在艺人亲授下继承演唱技艺的新一代文艺工作者,如袁新秀、谭宗兰、陈民洪、刘思安、黄庆洪、陈望生等。

南曲艺人一般都读过书。很多艺人读过《三国演义》、《封神榜》、《水浒》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《罗通扫北》、《薛刚反唐》、《七侠五义》等古典小说和野史话本。学艺者一般在十二三岁就开始学弹三弦。从演唱到弹奏,按手抄的文词唱本及工尺谱本,用口传心记的方法授受。启蒙三弦曲是〔八板〕。启蒙唱段是《春去夏来》。艺人们称之"三字经"。

早期艺人演唱南曲,被视为风雅之事,系"高人雅士"所为。艺人覃秉令说:"唱南曲有三不:夜不静不唱,有风声不唱,丧事不唱。"还说:"要弹得粘连揉扣,唱得昏迷不醒。"艺人们常相邀聚会,悠闲自乐。每逢喜庆吉日,如嫁娶、寿诞、生孩子、贺新居,邻里乡亲常恭请艺人为之庆贺,沏茶供果,礼为上宾。艺人们乘兴弹唱,自娱娱人。这种习俗延续至今,在南曲之乡蔚然成风。

长阳南曲以小三弦为主要伴奏乐器,并用云板击节。艺人多以自弹自唱为主,亦可配以二胡、四胡、扬琴、月琴、琵琶伴奏。演唱形式为坐唱。有一人自弹自唱;二人以上分角色对唱;一人演唱并击板,另一人三弦伴奏;或一人击板,数人一齐弹唱等形式。在加进二胡等其它乐器伴奏时,伴奏者可在拖腔处帮腔。艺人一般都用本嗓音,不用假嗓。演唱时无表演动作。

长阳南曲的传统曲目,包括曲名相同而文词不同的,已知并收录了近一百五十个。均为短篇,极少说白。唱词一般都在五十句左右,较长的曲目如《赶潘》、《永乐观灯》等,也只有二百句左右。最短的文词是"七句半"。唱词讲究格律和押韵,七字句式为主格。曲目内容可分为四类:取材于小说、戏本的有《关公辞曹》、《长坂救主》、《武松杀嫂》、《打渔杀家》、《红娘递柬》、《赶潘》、《昭君和番》、《断桥》、《扫松》等;取材于民间故事和传说的有《皮金顶灯》、《螳螂娶亲》、《数灯》、《数塔》等;应酬、劝戒内容的段子有《贺新婚》、《三星庆寿》、《弄璋曲》、《弄瓦曲》、《渔樵耕读》、《酒色财气》等;咏景、抒怀内容的有《春夏秋冬》、《风》、《花》、《雪》、《月》、《高人雅士》、《问天》等。

1961 年 8 月,长阳县歌舞团南曲采风小组袁新秀、陈民洪、谭宗兰在资丘镇南曲艺人田朗清、阳达泉等处最先采录到《春去春来》、《四时乐》两个曲目,之后,又深入到柿贝乡覃秉令家采录到北调《悲秋》。1962 年,长阳县召开了"民间艺人大会",在长阳县文教局、文化馆的具体指导下,会同段宝琦、高翔、龚发达、方衡生、陈民洪等人,对南曲的文词和音乐进行了全面的搜集。采集的主要艺人是覃秉令、王仁山、田科高、田卜洞、田明海等人。自此以后,省、地两级文化部门又组织多人多次到长阳县采风,搜集整理曲目。龚发达、方衡生、陈民洪还多次深入长阳、五峰毗邻地带以及五峰县境内和宜昌市、沙市市进行南曲普

查，收录记谱。

1962年，蒋敬生将南曲传统曲目《扫松》、《红娘递柬》、《长坂救主》等进行加工整理，并由长阳县歌舞团袁新秀、谭宗兰、黄庆洪等人首次将南曲搬上舞台演唱，受到观众的欢迎。1963年，方衡生又将南曲传统曲目《赶潘》整理加工，并搬上舞台。1962年至1963年，长阳县歌舞团南曲演出队两次赴省城武汉参加湖北小曲观摩演出大会，演出了传统曲目《扫松》、《红娘递柬》等以及新作曲目《颂雷锋》、《苦尽甜来凉水溪》等。袁新秀演唱的《悲秋》，谭宗兰演唱的《长坂救主》，被湖北艺术学院录制钢丝音带保存，作教学之用。1964年，该演出队又参加了全省现代曲目观摩演出活动，演出了《一把三弦》、《颂雷锋》、《两个苞谷》、《分水岭》等现代曲目。艺人王仁山、田明海也同台献艺，演唱了《皮金顶灯》等传统曲目。由方衡生改编，时湘娜、陈望生演唱的《红岩青松》，参加了纪念中国共产党建党四十三周年武汉电视直播演出，同时，艺人王仁山、孙迪光还被湖北艺术学院、宜昌地区歌舞团聘请授课。1979年，长阳县召开了第二次民间艺人大会，会议期间对黄传珍、徐文生、田科高三位南曲艺人进行了重点采访录音。1981年，长阳文教局又在资丘镇召开了南曲艺人会，有黄传珍、田文前、孙迪光、王瑞生、田朗清、阳达泉、田明海、王兆艳(女)、徐文生共九位健在的曲坛高手到会。会议对南曲的历史沿革进行了深入探讨，并录制和拍摄了音响和实物资料。1982年，五峰县召开了首次南曲艺人会，张宏鳌、向作静、颜焕卿、陈文章、肖有仁、杜海卿、文敬成、田启富、田科甲、张朝美(女)十位艺人到会，长阳县陈洪应邀参加了会议。会议期间收录了部分文词及音响资料。1982年长阳南曲《夜闯龙虎滩》参加了文化部举办的全国曲艺优秀节目(南方片)观摩演出，获创作、演出二等奖。1983年、1985年，长阳南曲节目分别参加了湖北省第二、三届“百花书会”，获得了多次奖励。其中，由刘明春、龚发达作词、陈洪配曲、袁新秀演唱的，第一个长阳南曲中篇曲目《白虎剑》，获得了表演和编曲一等奖。

恩施扬琴　又名恩施丝弦。因其主要伴奏乐器而得名。流传于鄂西南的恩施、咸丰、宣恩、来凤、利川等县市。

据传，清同治五年(1866)，咸丰县丁寨人秦云龙任四川候补通判，纳京城歌妓康氏为妾，于是扬琴这一演唱形式便随康氏进入四川秦氏官府。同治十年(1871)，秦云龙夫人刘氏回乡，又将扬琴这一形式带回咸丰丁寨。扬琴入咸丰后，先在秦氏家族及至亲好友中传唱，继而流传到丁寨堰家湾秦家、青树岗邓家、土地坪游家、尖山混水荡覃家、城关“中和堂”药铺刘家，并逐渐地在恩施地区扩展开来。又有一说，著名扬琴艺人詹子范之父，在光绪年间(1875—1908)曾任贵州遵义知府，返乡时，詹氏义子把扬琴这一演唱形式带回恩施，后由詹子范在恩施传艺，扬琴遂逐渐传播开来；还有一说，光绪年间，由一位来自四川，人称张先生的人，将扬琴由四川引入恩施；另一有说，清代(年代不详)一扬州贩卖丝线的客商，将扬琴传入恩施。

民国九年(1920),扬琴艺人杨志清(生卒年代不详),从恩施来到利川县,他善唱扬琴中的越调类及正宫类曲目,能自弹自唱全本《水漫金山》。他在利川县城遇到祝华封、郭爱里、徐世成等人,这些人爱好他的演唱,强留其在利川传授扬琴技艺。杨氏等人先在利川城内演唱,尔后,扬琴又由县城传到了汪营,并逐渐地在利川境内传播开来。

民国十一年,来凤县覃有元(生于1910年)十一岁,拜本县扬琴艺人李勤武、夏行清、郑修珍(生卒年不详)为师,学唱扬琴和弹三弦。十二岁时开始随师坐堂演唱,并常搭班在来凤、宣恩、恩施等县,参加乡人的节日演唱。端午唱《雄黄阵》;中秋节唱《骂坡回窑》、《伯牙碎琴》和《伯牙抚琴》;成亲贺喜对唱《三难新郎》;祝寿唱《八仙庆寿》;有人生子时就唱《仙姬送子》。此外,还为乡人演唱《遗书托友》、《松林解带》、《大宴》和《小宴》等曲目,并能演奏京胡、扬琴、月琴、笛子等多种乐器。

民国十九年,咸丰县扬琴艺人聂介轩(1894—1960)与他的幺叔聂祖康和其他艺人在咸丰县的高山古庙成立"伯牙琴会",约定每年农历八月十五中秋节聚会演唱,切磋技艺。演唱时,琴友自操乐器,围桌而坐,按生、旦、净、末、丑、副、杂分角递唱。唱到高潮或煞尾时,常伴以众人和腔。

民国二十六年,以詹子范为首,其徒刘楚南(1915—1968)参与,在恩施组织"清江琴社",参加者达二十余人。并以堂会(又叫"转转会")的形式,以琴会友,定期在会友家中演唱。扬琴初入恩施时,只有正宫类曲牌及〔越调〕、〔叠断桥〕、〔幽冥钟〕等俗曲曲牌。之后,詹子范等人将流传入恩施地区的"皮"、"簧"腔引入扬琴,不仅丰富了扬琴的唱腔,也增强了其表现力。这一时期鄂西南各县的扬琴艺人及其爱好者,相邀演唱,切磋技艺的活动频繁,是扬琴演唱活动的鼎盛时期。恩施县的扬琴艺人郑肃斋、陆建秋、金如斋、邓鼎清、简培生等人,先后到利川、宣恩与该县的扬琴爱好者交流琴艺;利川、来凤两县的扬琴爱好者朱云程、傅云清等人以琴会友,先后到恩施县的刘楚南、朱和安、王仕古等人的家中演唱。来凤、宣恩两县的扬琴爱好者,还组织了"琴音会"、"群众琴社"。各县的扬琴演唱也日趋活跃,恩施城成了当时扬琴演唱及扬琴爱好者的活动中心。

抗日战争爆发之后,由于战乱的影响,百姓生活日渐窘迫,恩施失去了昔日的繁荣,扬琴艺人及其爱好者逐渐减少,扬琴的演唱活动也日渐衰落。但在远离恩施的边远地区还仍有扬琴演唱活动。民国二十八年,利川县扬琴爱好者成立了"国乐研究社"、"寿生会"等业余班社。民国三十四年,来凤县扬琴爱好者成立了"扬琴丝弦社",曾演唱过《伯牙碎琴》、《水漫金山》、《三难新郎》等曲目。并相约定期在每年的农历八月十五中秋节聚会演唱。他们还与毗邻的宣恩县沙道沟的扬琴爱好者相邀共演。但这些活动已远不如过去那样频繁。由于战事的影响,以及扬琴演唱者以高雅自许,他们又多是乡间的"文人学士",行商坐贾,不公开演唱,主要在至亲友好和同街共井的知音中传唱等原因。加之,许多扬琴爱好者相继去世,至中华人民共和国成立前夕,能演唱的人已寥寥无几。恩施扬琴到了濒临绝灭的

境地。

中华人民共和国成立之后，为抢救民间艺术，1956 年湖北省文化事业管理局戏曲研究室曾搜集过恩施扬琴的部分文字资料。恩施专区歌舞团及咸丰县、利川县、恩施县的文化馆也作过一些文字和音乐唱腔搜集及学习演唱的工作。为了全面地抢救恩施扬琴，1964 年，湖北省文化事业管理局、中国曲艺工作者协会武汉分会、恩施专署文教局组织湖北省民间歌舞团、恩施专区歌舞团、恩施县文化馆等单位成立了学习、挖掘、整理恩施扬琴工作组、集中部分扬琴艺人和爱好者，对恩施扬琴的音乐及唱段，进行了较为系统的录音和记录整理。还组织部分文艺演出团体的演员，学习恩施扬琴的演唱艺术。试编了《白求恩赠刀》(田野词、吴光元、刘光涛编曲)、《挂红灯》(田野词、孙邦固编曲)等新曲目。编印了搜集整理的《恩施扬琴唱腔集》，使这一曲种的主要唱腔、器乐曲牌，以及部分传统唱段得以保存和流传。

“文化大革命”结束后，文艺工作者又对恩施扬琴作过一些搜集整理工作。其中利川、来凤县的文艺工作者，曾对部分扬琴曲目进行过整理；枫波、徐世康对流传于宣恩县沙道沟、杨柳沟以及来凤县印洞、月亮等地的扬琴音乐作过记录整理工作。1980 年，枫波在 1964 年搜集记录的扬琴音乐资料的基础上，将历次搜集记录的扬琴音乐资料汇集为《恩施扬琴》一书，对恩施扬琴唱腔曲牌的分类、传统唱腔的发展变化规律、扬琴唱腔的结构形式等，作了初步探讨研究，撰写了《浅谈恩施扬琴音乐》一文，附于书首，于 1980 年 3 月由中国曲艺工作者协会武汉分会、湖北省群众艺术馆内部出版。此一时期曲艺工作者相继创作了《脚印》及《土司夫人》、《夜走郧阳关》、《砥柱中流》等一批较好的新曲目。由于表现新内容的需要，文艺工作者对恩施扬琴作了许多改革尝试，恩施扬琴过去有不登台、不化妆、无表演动作，只在琴友家或夜阑人静于深院古庙中围桌演唱的习俗。改革后，开始了化妆登台演唱，即可坐唱，亦可离开座位表演，成了文艺演出团体经常上演的一种文艺形式。新编的曲目在唱腔、伴奏上也进行了许多革新。原有音乐虽有三种不同的调高，但在一个唱段中均为同宫曲牌，单一弦式。革新之后，在一个唱段中可通过变换弦式而改变调高，使之既有色彩上的变化，又丰富了表现力。恩施扬琴原以扬琴为主要伴奏乐器，碗琴为色彩性乐器，与二胡、三弦、月琴、京胡、鼓(由竹节制成)、尺(简板)合称“八音”。后来发展为有小型民乐队伴奏的形式。

襄阳小曲　原称小曲。流传于襄樊市及其所属襄阳、枣阳、老河口、宜城、谷城、南漳、保康各市、县和均县、钟祥等地。关于襄阳小曲的形成，据襄阳张湾镇老艺人纪国银称，其师刘德发生于清同治十三年(1874)，祖师王东祥生于清咸丰九年(1859)。纪国银 1927 年拜师时，其师祖王东祥还健在。当时，王的演唱方式、曲牌曲谱、上演曲目与纪国银后来所学无甚差异。襄阳小曲的形成期，大约不晚于清道光、咸丰年间。

襄阳小曲源于明清俗曲。明清俗曲中的〔鲜花调〕、〔跌落金钱〕、〔玉娥郎〕、〔闹五更〕、

〔凤阳歌〕、〔剪靛花〕、〔金纽丝〕、〔银纽丝〕等十余个曲牌，是襄阳小曲的常用曲牌。襄阳小曲中还有一部分被称为“南曲”的曲目。艺人演唱时要用“汉腔”(即武汉方言)。而且不论是在城市演唱还是在农村“赶乡场”的艺人，都有这类曲目。艺人舒左伦(1914—)说，她的这类曲目主要是跟师父学来的(其师刘荣庭生于光绪十八年)。个别段子是从汉口、沙市的艺人学的。另一艺人郑富洪说，他的师父是清朝绿营兵。在武汉驻扎时常邀两位同乡向汉滩小曲(现名湖北小曲)艺人学拉、学唱。辛亥革命中，三人结伙逃回襄樊，下海唱小曲。他们所唱小曲，被襄樊人称为南曲。说明在清末明初，襄阳小曲和汉滩小曲曾有过密切联系。

民国时期，为襄阳小曲盛行时期，襄樊市及襄阳县艺人众多。据舒左伦说：民国二十三年(1934)前后，三万多人口的襄樊市，每晚都有十几个襄阳小曲的班子出门卖艺。当时有名气的艺人有舒左伦、纪国银等人。舒左伦，生于民国三年(1914)，两岁因病失明，十五岁拜襄樊市名艺人刘荣庭为师，十六岁登场献艺，不久即在襄樊市颇负盛名。她会演唱众多曲目，《水漫金山》、《尼姑思凡》、《雪梅吊孝》等为她长演不衰的唱段。襄阳县农村的名艺人纪国银，演唱风格古朴，行腔徐缓、平直，也颇受听众的欢迎。

民国二十七年(1938)日本侵略军占领襄樊后，襄阳小曲便逐渐衰败。

据舒左伦说：早年也有合班子坐唱演出的，称为“搭伙”。若二人对唱则一人操琴，一人打檀板(或打碟子)。三人同台则一人操琴、一人打板、一个打碟子。若有更多人“搭伙”，则增添月琴、琵琶等乐器。增添何种乐器往往视艺人所能而无严格规定。由于“搭伙”人多、个人收入相对减少，故后来以自拉自唱形式表演为主。

襄阳小曲已知的八十二个传统曲目，全是短篇小段，大都是表现市民生活与民间传说内容。如《寡汉哭妻》、《玉美人得病》、《水漫金山》、《尼姑思凡》等。没有发现讲史和义侠类的曲目。《罗成算卦》虽从《说唐》演绎而来，但只从算卦发端，借算卦先生粗略罗列罗成一生行事，以其处事奸狡而短寿来劝人向善。襄阳小曲自清同治到二十世纪五十年代，百年间几乎没有什么大的变化。

中华人民共和国成立之后，襄樊市、襄阳县有关部门于1958年和1963年两次组织人力对襄阳小曲进行了初步挖掘。1964年襄樊市成立说唱团，聘请舒左伦教学，有八名学员从艺。并抽调人员对襄阳小曲进一步搜集、挖掘和研究。在1964年和1965年两年时间内，除整理传统曲目和移植其它曲种的曲目外，专业创作人员董治平相继创作了《改邪归正》、《喂猪记》、《硬骨头战士》等反映现实生活的曲目。由此，襄阳小曲逐渐成为襄樊市曲艺团演出的主要曲种。演出范围扩大到襄阳县、光化县、丹江水库、均县等地，一时襄阳小曲呈欣欣向荣之势。“文化大革命”期间，襄樊市曲艺团被迫解散，艺人遭迫害。艺人舒左伦被抄家、管制，襄阳小曲的艺术活动被迫中断。1979年后，襄樊市有关部门对襄阳小曲再次进行搜集、整理，并创作了《智斗杨梆子》、《彭总游园》等曲目，相继参加全省职工业余调演

和全省业余曲艺会演并获创作奖。这一曲种又开始复苏。

文　曲　原名文词、曲子、调儿。流传于鄂东的武穴、黄梅、圻春等县及毗邻的江西、安徽的部分县市。1956年，武穴（原属广济县）文词艺人参加黄冈地区业余文艺会演，由文化干部与艺人共同协商，将其主要唱腔“文词”、“小曲”各取一字，始更名为文曲。

文曲由元明之际的南词、文词（亦称清曲、清唱）和长江中下游一带流行的渔歌樵唱及部分小调汇聚而成。凌濛初在其《谭曲杂劄》中说：“元曲源流古乐府之体，故方言、常语沓而成章，着不得一毫故实；即有用者，亦其本色事……忽又变而为文词说唱，胡诌莲花落，村妇恶声，俗夫亵谑无一不备矣。”黄梅民间俗称文词为“板唱”，意为一条板凳即可唱起来。其称谓与魏良辅《曲律》中所云：“清唱俗语谓之冷板凳”一说相合。据艺人蒋尊火等说：清道光年间（1821—1850），黄梅县新开镇艺人黄志鹏用胡琴自拉自唱外出卖艺。后其徒，黄梅县蔡山镇人聂炎保（1862—1923）及柳容妹（女）两人也外出卖艺，上到四川，下至镇江，南至贵阳、广东，北至合肥、徐州，长达十五年之久。聂炎保传艺与继子王元林（1890—　），王技艺很高，在黄梅一带很有名气。武穴镇的盲艺人艾明山（1920年生）说：我们家三代都是卖唱的，我的养祖父李树生是武穴镇有名的“瞎子王”，他生于同治十一年（1872），光绪十八年（1892）起就到外地卖唱。其养女马莲芝自小会弹月琴，经李传授演唱曲子，后外出卖艺，上到武汉、沙市、宜昌，下到南京，还到过江南鄱阳湖一带。“瞎子王”李树生的徒弟朱全尔（1917—1941）、刘爱莲（1918—1982）、石来弟（1917—1939）等，也都较有名气。并已由自拉自唱、沿江乞讨清唱逐渐变为在茶馆酒肆，庭院厅堂坐唱，且以二人对唱为主。有一批艺人还专门组织了文曲坐唱班。清光绪年间（1875—1908）广济就有李树生、魏德全等人组织的文词班，其演唱形式多为一旦一丑对唱，如《打花鼓》、《怕老婆》；或为一旦一生，如《云楼会》、《湘子化斋》、《秋江》等等。这时，不仅艺人技艺日趋成熟，在群众中亦相当普及，士农工商皆喜演唱。

清末民初，演唱文曲的艺人更多，文曲形式也更为成熟。武穴镇有吕汉金、朱全尔、朱细弟、艾明山（马莲芝之子，盲人）、于大毛，黄梅县有王元林之徒李玉堂、胡老十（均为黄梅蔡山镇人）、许海尔（黄梅小池镇人）、翁习龙、邢八仙、陈尚启、严南孩、严南山、严锦坤（均为黄梅孔垅镇人）；自学成艺而较有名的艺人闵金保（1885—1956），及其徒弟段玉国、蒋尊火（又名火明），还有蒋老五、蒋桂枝、吕腊梅、郭三贵、袁海要、何神保、施昧香等。这些艺人有的在本地演唱，多数都外出卖艺，如黄梅的陈尚启带着他的妻子张姣娥，女儿陈芙蓉及两位姨妹，在长江沿岸各码头卖艺传艺，直到1952年才定居九江。又如胡老十、王德意分别到过阳新县、黄石市、圻春县及江西省九江市一带演唱并传艺。这时，艺人多是组班演唱，或以师带徒，或师兄师弟搭班，或夫带妻，或亲朋好友组班。因外出演出较多，由主要演唱本地小调曲牌到逐步吸收外地曲调丰富自己。如〔相思调〕就有〔上江相思〕和〔下江相思〕，〔四平调〕就有〔上江四平〕和〔下江四平〕。曲目也由单曲独词如《望郎》、《想郎》为主发

展到联曲体曲目，如《美女游江》、《金莲调叔》；还吸收外地的曲目，如《卖茅柴》，是学自安徽省芜湖，他们便冠以地名，叫《芜湖卖茅柴》。在本地演出时用黄梅地方方言演唱，在长江下游港口演唱时，则常用下江方言，使观众听起来亲切、但又不失黄梅风味。艺人除在街头巷尾，茶馆酒肆作营业性演出外，也在集镇乡村的广大群众中演唱。逢上灾年，还把这种形式配上花鼓和竹板，自击自唱外出乞讨谋生。

民国初年，黄梅有名气的文曲艺人闵金保和王元林二人并带领部分师兄弟和徒弟，采用武汉市的方言道白及汉剧的击乐点子，首次把坐唱形式的文曲搬上舞台，成为戏曲。当时，清末秀才王镜海（黄梅孔垅镇人）为此写了一副对联："若谈红粉钟情只管《想郎》何用《金莲调叔》；莫道青衫落魄不单《探妹》还贪《美女游江》。"其中提到的曲目，即为文曲坐唱中广为流传的曲目。从此，文曲作为戏曲和曲艺两种形式并行不悖，且因相互影响，使得文曲影响面更大。作为戏曲的文曲，主要上演大本头戏。如《玉堂春》等。作为曲艺的坐唱文曲则在农村集镇占有大量阵地，他们多演情节较单一的曲目。如《追舟》、《尼姑下山》、《王瞎子算命》、《铁板桥点药》等。有时也将大本头戏分段演唱。如将《玉堂春》分为《进院》、《出院》、《庙会》、《大审》、《探监》等十二个曲目演唱。艺人还将其他戏曲中适于改编的剧目移植到文曲曲目中，如花鼓戏中的《百日缘》、《刘海砍樵》，汉剧的《广华山》、《双击掌》等。传统曲目多达一百三十一个。这个时期，除二人坐唱为主表演外，亦有三四人或五七人分角色演唱的情形。各人兼奏二胡、四胡、月琴、牙板。有时也用两把不同弦式的胡琴，用正反调同时演奏，以增加音调色彩的变化。

二十世纪五十年代初，武穴的盲艺人，曾将《白毛女》、《九件衣》改编成文曲演出。各县文化部门多次对本县的文曲曲目，唱腔作了搜集、整理工作，并创作、改编了许多曲目及唱腔配曲。如黄梅县改编的《追舟》，创作了反映现实生活题材的《永难忘》、《金哥和银妹》、《海峡何时架鹊桥》等；武穴镇创作的有《情深如海》、《红棉曲》等。有许多曲目参加过地、省级调演。"文化大革命"期间文曲演出一度衰微。"文化大革命"结束后，艺人演出活动开始活跃。盲艺人在街头巷尾、茶馆酒肆和码头轮渡上演唱，还推销文曲唱本。农村群众在节假日或田边地头经常演唱文曲。

郧阳曲子　　又名郧西三弦。流传于鄂西北郧阳地区的郧西、郧县、竹山、房县一带。其中以郧西、竹山最为盛行，当地群众称演唱活动为"唱曲子"。

郧阳曲子所用的一些曲牌，如〔闹五更〕、〔银纽丝〕、〔寄生草〕、〔迭落金钱〕、〔断桥〕、〔太平年〕、〔满江红〕、〔剪剪花〕等，多与明清俗曲的存目称谓相同或相近。

郧阳地区在历史上曾是一块各方流民聚集之地，也是不同地域民间艺术的交汇之区。据《郧县志》记载："明成化七年（1471）荆襄流民百万"，"明成化十二年（1476）丙申五月荆襄流民数十万"逆汉水而上，到鄂西北耕种安家。成化十三年（1477）遂为流民设置郧阳府。故《郧阳府志·风俗篇》有"民多秦音，俗尚楚歌，务耕少学，流寓杂处"的记载。流民杂处，

各尚其俗，不仅带来了文化上的相互渗透，也带来了民间说唱的相互融合。

曲子素以高雅见称，历史上无专业班社，无职业艺人。唱者不以其作为谋生的手段，而主要用来“以琴会友”，消遣自娱。据郧西县出身于书香门第、祖辈喜欢琴棋书画的曲子老艺人余民德讲：他幼年时，听祖辈说，在乾隆中期(1765左右)，一位由外地来郧西作官，名叫梁风柱的人喜欢琴棋书画，常在府衙内聚集上层人士在一起唱曲子自娱。之后，曲子便开始在官宦门第、文人墨客中传唱。约在清末民初，曲子除在文人墨客中演唱之外，逐渐进入普通百姓间，并代代流传。郧西县曲子艺人杨光汉(生于1912)、詹世镇(生于1912)、罗传弟(生于1918)回忆说：我们这一带唱曲子的人，知名知姓的有好几代，我们的前辈是蒋二爷、陈文鼎等，他们往上有甘瞎子、蒋西尧及其夫人蒋杨氏等，再往上，最有名的要数刘家江了。

老艺人詹世镇说：刘家江是郧西县马安区人，以演唱曲子为职业，经常来往于鄂、豫、陕邻近各县。竹山县八十三岁老人蒋文忠说：“在我们竹山，经常有陕西、河南的商人来往，他们中有好多人都喜欢唱曲子。我们称陕西的唱腔为“陕调”，称河南的唱腔为“北调”。郧阳曲子中，除明清俗曲之外，还有部分唱腔曲牌，如〔越调头〕、〔越调尾〕、〔背宫〕、〔紧数〕、〔慢数〕、〔鼓头〕、〔鼓尾〕等，与陕西眉户清曲、安康曲子及河南大调曲子的名称、旋法、调式基本相似。

进入民国后，曲子的活动在郧西一带非常活跃。民国五年(1916)前后，郧西县城内常有人在饭余酒后，围坐在一起弹唱。罗传弟说：“民国二十二年我的先辈杨光汉、李少楼(1912—1975)等教书先生，为他的前辈陈文鼎集资盖了一间唱馆，陈文鼎、蒋二爷、彭希典等人常在唱馆及城内的魁星楼中聚唱，我也跟着他们学唱。”郧阳曲子的唱腔虽来自不同地域，但郧阳曲子在漫长的入乡随俗的发展衍变过程中，逐渐形成了具有鄂西北特色的小曲品种。

郧阳曲子的演唱形式，灵活自由。伴奏乐器以三弦为主。可以一人自弹自唱，也可以弹唱分工，互相配合，一唱众帮。每当农闲期间，逢年过节或谁家庆生辰、办嫁娶等喜事时，不管室内室外、楼阁庭院，五六个人坐在一起，不需锣鼓家什，也不用化妆，弹起三弦就可以唱起来。由于各人的经济条件、社会地位的不同，形成了两种不同性质的演唱。一种是闲暇消遣自唱自乐，一种是以此为业行艺卖唱。前者人数不一，既可以一人独唱，也可两人对唱或三四人轮流递唱众人帮腔。伴奏乐器除三弦外，还可加上笛子、琵琶、二胡等乐器。演唱者则以云板、碟子敲击伴奏。常爱唱一些风花雪月，吟春悲秋等写景抒情的小段；以此为业者，为了经济效益，大都是一人自弹自唱，或两三人搭班，走乡串户，登门赶会以谋生活。除了演唱一些即兴的活泼风趣小段外，往往唱一些有故事情节的大段子，以吸引听众。

郧阳曲子不管哪种类型的演唱，由于不借助于动作表演，所以很讲究吐字清楚，行腔自然。其唱词结构灵活多变。传统曲目多由若干曲牌联缀而成，中间少有说白。著名的曲

目有《红娘定计》、《秦琼观阵》、《小寡妇上坟》、《武家坡》、《拷打红娘》、《闺阁女子做梦》、《三顾茅庐》、《王大娘补缸》、《桃花庵》、《金莲调叔》、《祭塔》、《游春》、《林冲》等等。

利川小曲　　原是一支流传于利川县南坪、茶兴一带的无以为名的民间小曲。

1972年,利川县文工团李源道等人下乡演出,结识了南坪的乡村教师袁绍卿(1939—)。袁绍卿是一位民间歌手,李源道第一次从他那里听到了这种小曲中的〔龙抬头〕、〔龙摆尾〕等部分曲调,引起了他们的注意,并进一步对袁绍卿进行了采访,记录了其中的部分曲调。据袁绍卿介绍说,这种小曲很早便在南坪茶兴一带流传了。他的父亲、祖父都是当地有名的歌手,因此,他从小便从父辈们那里学会了这些曲调。至于他父辈之前的流传情况,因老人故去,已无从稽考。民国之季,在南坪茶兴一带曾有用这些曲调演唱的《打王永》、《盼闯王》、《读官学》、《骂保长》、《打土匪》等曲目流传。中华人民共和国成立之后,也有人用这些曲调编唱过一些宣传时事政策之类的曲目。

1972年,李源道、潘顺福二人将刘汉臣写的表演唱《书记三住王家庄》,改编为反映"农业学大寨"和老干部深入山区发动群众改变山区落后面貌内容的《书记三住青松塝》,用从袁绍卿那里学来的〔龙抬头〕、〔垛子〕、〔喊板〕、〔三脚凳〕、〔贺新年〕、〔龙摆尾〕等曲调装腔配曲,冠以"利川小曲"之名在县城公演,受到了群众的欢迎。

《书记三住青松塝》最初由三人演唱,即李源道手执"三挑板"击节坐唱,方桂荣、王林英二人表唱曲中人物,大娘和姑娘。1973年元月,利川县文工团又将其表演形式改为李源道、方桂荣二人坐唱,参加恩施地区专业剧团创作节目会演。这一新的曲艺形式一出现,立刻在地区引起轰动,并获地区会演优秀节目奖,有关方面决定在全地区各县进行推广。于是,利川小曲之名便逐渐地传播开来,并引起了省内许多曲艺工作者和音乐工作者的关注。

1973年春,湖北省文化局为了进一步了解这一新发现小曲的情况,指派枫波等人组成省、地、县联合调查组赴利川进行调查。调查组在利川采访了袁绍卿,并尽其所唱进行了录音记谱。对所唱之〔龙抬头〕、〔垛子〕、〔贺新年〕、〔三脚凳〕、〔喊板〕、〔银纽丝〕、〔龙摆尾〕、〔凤尾梭〕等十余支曲牌,与当地的民歌小调、曲艺、山歌进行了比较,对这些曲牌的称谓、结构、音调、功能也作了进一步地分析考察。联合调查组成员何忠华、刘贤栋、杨永清、孙邦固、肖会理、李源道等人一致认为,这是一种濒临消亡的民间小曲品种。

1975年,利川小曲《书记三住青松塝》奉调赴省城汇报演出,并对其曲目、音乐进行加工整理。同年5月,该曲目加入湖北省代表队赴北京参加全国曲艺调演。中央人民广播电台录音播出、中国唱片社灌制了唱片。1981年,利川小曲的曲牌、曲目及由枫波撰写的《利川小曲的风格特色》一文收入湖北省群众艺术馆编辑的《湖北说唱音乐集成》第一集。1984年,经由《中国曲艺音乐集成》在武昌召开的第一次全国编辑会议审议后,利川小曲被正式列入《中国曲艺音乐集成·湖北卷》编纂计划。

大调曲子　又名鼓子曲。由河南省传入。流行于鄂西北襄阳地区的老河口(光化县)、枣阳县、谷城县、郧县等地,以老河口孟楼、张集、傅家寨、薛集、竹林桥乡镇最为盛行。其演唱艺人也以老河口最为集中。据老河口名艺人王直夫(1898—1984)说:“听我的老师李瞎娃儿(1848—1922)说,老辈人传,乾隆时期,黄河决口,开封一带淹死许多人,唱大调曲子的一些曲友都逃难到老河口,把大调曲子传到了我们这里。”

王直夫还说:“我的师祖刘宽爷比我老师李瞎娃儿大四十八岁,为清嘉庆四年(1799)生。他是门里出师,为大调曲子世家,父母都是从河南来老河口唱大调曲子的艺人。师祖的三弦、古筝弹得好,唱得也好。最拿手的曲目是《红楼梦》、《西厢》、《三国》中的唱段。”王直夫家中保存的古筝就是由其祖师刘宽爷传至李瞎娃儿,后又传至王直夫的,至今已有两百年历史。这个古筝和现在一般用的筝略有差异(长约一百二十厘米,宽约二十二厘米,高约十七厘米。琴身质地全为桐木,弦轴为硬质木作成圆椎形,一点二厘米粗细)。琴身小巧玲珑,重量轻,音色清雅纯正。

老河口位于汉水中游,“上通秦蜀,下瞰江淮”,扼河南、湖北、陕西、四川四省之重镇,是鄂西北主要商埠。清雍正年间至民国时期,全国各地在老河口设立的会馆达十六个。汉水码头停靠的木船有六千多只。商行货栈数百家,商贾云集,生意兴隆。因此,各种艺术形式荟萃此地,既有戏曲,也有不少曲艺杂耍等形式的演出,唱大调曲子的班子就有二十多个。清末,号称“曲子圣人”的汤印侯,就曾在老河口的花城门开茶馆,弹唱大调曲子为生。王直夫回忆说:“我十四五岁时常到汤印侯茶馆里弹弦子(三弦),茶馆里常有人演唱大调曲子。”

大调曲子虽从河南传入,但在鄂西北流传过程中,吸收了本地民间音乐,并借用、改造当地戏曲和其它曲种的音乐曲牌来丰富自己。由河南来老河口落籍的著名艺人李瞎娃儿、出生于老河口的艺人张家天(1868—1940)等人,在与老河口做生意的陕西商人一起演唱大调曲子时,学唱了陕西的〔背弓〕、〔西纽丝〕等曲牌;从下江(指江南)人那里吸收了〔凤阳调〕;从当地流传的皮黄戏音乐中借用并衍变出〔二黄平板〕、〔西皮〕;并从当地民歌中创编出〔蛮白〕、〔四季相思〕等曲牌。李瞎娃儿不仅是弹奏古筝的高手,且能自弹自唱。拿手曲目中既有《黛玉葬花》、《探晴雯》等情深缠绵的文段子;亦有《闯王遗恨》、《古城会》等金戈铁马的武段子。张家天则以演唱《水浒》故事为其特长。

出身中医外科世家的王直夫,系老河口人。毕生为医,酷爱民间音乐,尤喜大调曲子,擅唱三十多个大调曲子的唱段和三十多个板头曲。他在演唱和伴奏中革故鼎新,编创出许多动听的唱腔和过门,这些变化的音乐吸引了众多大调曲子爱好者,成为老河口演唱大调曲子独树一帜的人物。他长于演唱深沉、含蓄、细腻的抒情唱段。如《黛玉葬花》、《哭灵》、《闯王遗恨》、《煮酒论英雄》、《舌战群儒》、《别乌骓》、《渔樵耕读》等。

中华人民共和国成立之前,老河口一带唱大调曲子的,多为商行老板、店员、小商贩、

手工业者、自由职业者及富家子弟和一部分文人。他们在闲暇时，常自带乐器在茶馆或商行、货栈的庭院、厅堂以曲会友，自娱自乐。其形式为各操乐器，围坐而唱，还可一唱众和。有时在茶馆里演唱，常引起听曲者相和而歌的热闹场面。故有："会唱〔太平年〕(曲牌名)，喝茶不要钱"之说。其伴奏乐器有檀板、三弦、古筝、琵琶，还可加入月琴、扬琴、坠胡、嘟噜胡(软弓京胡)、洞箫、八角鼓等。其中檀板和三弦不可少。有少数艺人技艺较高，能弹会唱，常用三弦或古筝自弹自唱。

1950年在有关部门的支持下，以王直夫、金殿臣、徐东山为骨干，集聚老河口的大调曲子和丝弦班子艺人，组织成立了老河口国乐研究社。每晚集中演唱以自娱，并切磋技艺，成为大调曲子开展活动的固定场所。1954年至1956年，老河口的大调曲子连续三年参加了省、地区的文艺汇演，均得奖。

二十世纪六十年代末，光化县曲艺队培养了一批演唱大调曲子的专业青年演员，并出现了第一代女演员。如王直夫的传承人余家冰及宋玉玲等。她们改坐唱为化妆表演的站唱；改变曲牌联缀的原有程式，根据内容表达的需要选择曲牌相联缀，除演唱经过整理的传统曲目外，主要演唱反映现实生活和革命历史的新编曲目。如《焦裕禄》、《我们的好书记》、《唱雷锋》、《江姐》；并首次演出了长篇新曲目如《平原枪声》、《红岩》、《林海雪原》等。"文化大革命"结束后，老河口文化部门又组织专门班子对流传该地具有鄂西北特点的大调曲子遗产进行了挖掘、搜集和整理工作。

湖北渔鼓　原称沔阳渔鼓。流传于湖北境内江汉平原的沔阳、潜江、天门等县，1958年更名为湖北渔鼓。沔阳渔鼓起源无考。据沔阳渔鼓艺人龚本槐(1907年生)、周天元(1905年生)皆自称是沔阳渔鼓第八代传人，而龚本槐、周天元均传徒两代，以二十年为一代，则沔阳渔鼓已师承十代，约在清嘉庆初年(1800年前后)就已形成。

沔阳渔鼓的初期演唱形式是单口打溜。单口即一人演唱，打溜即沿门卖艺，伴奏乐器是渔鼓和竹简板。艺人打溜时，肩上背着缝有两个口袋的褡子，一个口袋装鼓板，一个口袋装卖艺所得的谷米。单口打溜的唱词有两种，一种是传统的固定唱词，艺人称之为"呆词"，此类唱词为数不多，如《八仙词》、《两头忙》之类；一种是"浩水"，即口头即兴创作，见什么唱什么，灵活多变，重在迎合主人心理和逗人笑乐。唱腔主要有平腔、哭灵腔、道士腔、鱼尾腔、琵琶腔、观音腔、杂花腔等。唱词句式有十字句、七字句和"五七"句(一、二、四句为五字，三句为七字的长短句)三种。

清道光二十年(1840)鸦片战争前后，沔阳渔鼓出现了较多的职业艺人，著名的艺人有张洪显、皮思金、皮思银、刘泡等四人，被誉为沔阳渔鼓的"三根半筒子"(刘泡技艺稍逊，为半根筒子)。这四位艺人对沔阳渔鼓进行了两项改革。一是对渔鼓的伴奏乐器渔鼓和竹简板的改革，初期沔阳渔鼓的渔鼓筒是两尺左右的一根楠竹筒，音高无法调节，他们将其分为两截，接头配以铜套，两截合拢后有约半寸左右的伸缩余地，这样既可调节渔鼓的音高，

拆卸后又易于携带；初期沔阳渔鼓的简板是两块二尺来长的竹片，不仅音色差，且同渔鼓音调不相协调，张洪显等人改用木质云阳板与渔鼓相配，获得较满意的效果。二是他们首次以沔阳渔鼓伴唱灯影戏(先以硬纸剪成人、物之形，后改用皮革雕制人、物之形，以油灯显影，艺人称硬纸影子为灯影戏，称皮革影子为皮影戏)。张洪显等人对渔鼓伴奏乐器的改革和以渔鼓伴唱影戏，很快被大多数沔阳渔鼓艺人接受和仿效，从而使沔阳渔鼓有了较大发展，流行区域从沔阳汉江沿岸逐渐扩大到天门、潜江、洪湖等地。灯影戏逐渐改进成为皮影戏。

光绪二十六年(1900)前后，沔阳渔鼓艺人绝大多数演唱渔鼓皮影戏，先前的单口打溜演唱形式极为少见，艺人称此为沔阳渔鼓与皮影戏的“合流”。与皮影戏合流后的沔阳渔鼓，其演唱形式、曲目和唱腔有很大的变化与发展。

渔鼓皮影演唱人员为五人或六人，其二人提皮影并讲唱，一人操渔鼓、云板、二或三人奏“五件头”(鼓、钹、大锣、小锣、马锣)，甩腔众人和唱，其曲目也大量增加。凡是能引人入胜的演义小说、传奇故事、案卷等等，渔鼓艺人都能将其改编成为中篇或长篇渔鼓唱本，各地艺人大都能自编自演，故沔阳渔鼓曲目多不胜计。其主要传唱曲目有:《十三款》、《高坡岭》、《双头驴》、《吕蒙正赶斋》、《二度梅》、《琵琶孟丽君》、《吴汉杀妻》、《昭君和番》、《乾隆皇帝游江南》、《岳飞传》、《洪秀全》、《西游记》、《封神榜》、《三国志》、《隋唐演义》、《罗通扫北》、《薛刚反唐》、《残唐五代》、《七侠五义》、《慈云走国》、《北宋杨家将》、《南宋飞虎将》、《武松赶会》、《武松打店》、《英烈传》、《张四姐游东京》等。

渔鼓皮影合流后，因长篇的皮影戏分角色行当，情节复杂，原有唱腔无法适应要求，艺人在演唱实践中不断进行新唱腔的创作，或在原有唱腔基础上作某些改动，或吸收民歌和民间音乐的腔调加以发展。如平腔，按角色分为〔男平腔〕、〔女平腔〕、〔小丑平腔〕以及〔汉韵平腔〕;哭灵腔按角色分为〔男哭灵腔〕、〔女哭灵腔〕、〔小丑哭灵腔〕;按情节又分喜腔和悲腔，悲腔按角色分为〔男悲腔〕、〔女悲腔〕和〔小丑悲腔〕;杂花腔吸收了许多民间小调和地方戏曲唱腔，产生多种曲牌。

沔阳渔鼓与皮影戏合流后，除唱腔有了较大的发展之外，唱本中也加进了大量说的部分，逐渐形成韵、散相间的讲唱形式。说的部分有散白、韵白之分。散白接近口语，用作叙述故事情节，或摹拟不同人物的语调;韵白有叙述、代言两种体例，皆讲究节奏韵律。唱词句式除原有的十字句，七字句、五、五、七、五句外，还新创三字、四字短句，间或穿插于十字句、七字句中间，以适应所表达的内容。十字句和七字句为上下句，一段唱词限用一辙，句句押韵。五、五、七、五句为长短句，四句一组，同辙。一段唱词不论长短，须一组一辙，故“五七”句式又称“花韵辙”。

艺人改编中、长篇传奇、小说、案卷为渔鼓唱本的主要方法是宜说则说，宜唱则唱，大多数情况下只用原人物和故事情节，少用或基本不用原著词句，艺人的行话叫做“浩水”，

即依据原著的故事情节即兴讲唱。能够传唱和基本保留下来的沔阳渔鼓唱本,大都是“浩水”技艺较高的艺人的作品。沔阳渔鼓艺人“浩水”用的韵目为:光、消、板、修、歌、麻、洋、于、亲、乖、为、克、四、中、福等,即所谓沔阳渔鼓十五韵。

二十世纪二十年代,沔阳渔鼓艺人约有百余人,分散在沔阳、潜江、天门等地城乡。其中著名的有:肖七,沔阳毛咀人,擅鼓板,口齿清晰,嗓音宽厚,表演刚劲。不传徒,不唱皮影戏,一生坚持单口打溜,保留曲目有《武松打店》、《武松打虎》、《武松赶会》等。龚培林,沔阳八潭人,擅鼓板,演奏娴熟,演唱韵味独特,尤其善于雕制皮影。陈丫头,沔阳长淌口人,颇通文墨,最善“浩水”,创作、改编的渔鼓唱本甚多,代表作有《十三款》、《高坡岭》、《双头驴》等。谭汉清,潜江人,其人记忆力强,一人能唱百余部长篇渔鼓,鼓板演奏技艺精湛,他奏渔鼓,一打三响,独具特色。潜江的沔阳渔鼓艺人中较著名的还有向汉学、杨宗海、伍再邦、余世宏、张邦辅等。

民国二十年(1931),鄂中发生水灾,沔阳、天门、潜江受灾最重,渔鼓艺人纷纷到外地卖艺为生。武汉、宜昌、沙市、石首、鄂城、黄石等城镇的茶馆、酒楼是沔阳渔鼓艺人行艺的主要场所。此时沔阳渔鼓的演唱形式,除皮影外,还流行一种新的形式——“打坐唱”,即二人或三人席地而坐的渔鼓清唱,曲目多为长篇唱本的选段。

1937年抗日战争爆发后,渔鼓艺人大多返回沔阳、潜江、天门、洪湖等地农村,一部分艺人到黄陂、孝感、应城等地活动。仅应城膏矿和盐矿区就有八个渔鼓皮影班子同时行艺。

二十世纪三十年代末到四十年代初,沔阳渔鼓始有行会组织。沔阳的行会叫“八派”,其字派为:天、元、普、又、文、章、华、国,陈焕玉、高天香、王福成、龚本槐、汪喜春、邓复生等分别为各派的房头(箱主)。潜江的行会叫“八仙”,房头分别是:陈国壮、胡有坤、吴有坤、伍再邦、杨宗海、向汉学,另有二人名不传。

中华人民共和国成立初期,沔阳渔鼓受到地方政府的重视,艺人的大多数被各地的文化部门组织起来,有的为渔鼓皮影队,有的为曲艺队,有的为互助组。演唱曲目除传统的中长篇唱本外,还编写了许多配合镇压反革命、抗美援朝、“三反”“五反”、土地改革运动的宣传唱段在城乡演唱。这一时期著名的沔阳渔鼓艺人有:沔阳的龚本槐,潜江的周天元,天门的杨双林等。

1953年湖北省举行全省民间音乐、舞蹈会演,龚本槐表演的沔阳渔鼓《武松打店》获一等奖。自此,沔阳渔鼓影响日甚,一些文艺工作者开始接触沔阳渔鼓,并搜集整理其音乐资料。此时,不仅恢复了早期的单口演唱形式,还出现了对口演唱形式(均为男性,一人执渔鼓、云板,一人徒手,交替唱和)。

1958年全国曲艺会演中,周忠全、黄玉堂表演的沔阳渔鼓对唱《迷路记》等以“湖北渔鼓”之名称赴京演出,并获奖。此后沔阳渔鼓之名为“湖北渔鼓”所取代。演唱形式多为男女对唱(男奏渔鼓、云板,女敲瓷碟,交替唱和),以二胡、琵琶、扬琴、竹笛、笙伴奏,辅以表

演。唱腔以新平腔(艺人与音乐工作者合作,在原数种平腔的基础上,改编的一种新的“五七”句唱腔)为主,适当吸收天沔小调,唱词间或插入说白、垛句、数板等。

“文化大革命”开始后,全省曲艺活动停止,湖北渔鼓也一度从茶馆、舞台消失。1972年,渔鼓又重现于舞台及茶社,并出现了一批新曲目。1972年,毛侠、吴牛乃、汪金山、刘显栋、李钦高、李和法等人共同创作演出的湖北渔鼓《送胶鞋》,由湖北人民广播电台播出后,很快在全省职工中传播开来。1979年,武汉市陈世鑫创作的《立志当行家》获湖北省业余文艺调演创作、表演二等奖。1980年肖长林、周楚君演唱的《竞赛新歌》获全国职工调演优秀奖。1983年之后,省、地、县也均有渔鼓演唱活动,夏雨田创作的《一件衬衣》、杨泰山创作的《鸡蛋案》也在武汉市艺术表演团体中长年演出,并在湖北省第二届“百花书会”上受到好评并获得奖项。

鄂西竹琴 流传于恩施地区所属利川、恩施、建始、来凤、咸丰、宣恩等县。其称谓各地不同,利川叫竹琴,恩施叫渔鼓筒、磁乓乓,建始叫琴书,来凤、咸丰、宣恩叫渔鼓道情。

鄂西竹琴的渊源无考。但早期不少竹琴艺人来自四川并学过三才板(即金钱板)及川戏。如竹琴艺人张启杰(生于1911年),四川万县高峰区人,少年学川剧,中年随杨汉清在川鄂边界流动演唱竹琴、三才板等。1952年,在利川汪营镇落户后,仍以竹琴演唱谋生,还与师从黄清海的杜仲祥多次结伴,到利川、恩施、咸丰等县市的城镇茶馆演唱。高朋(1911),四川南充人,年轻时当兵,其间拜一位姓陈的竹琴艺人为师,很快学会唱四十多个大小唱段,之后,即在川鄂边界,流动演唱竹琴。后定居于建始县城关。龙雨成(1920),建始城关人,少年时,由其叔父请一些常在建始城茶馆唱竹琴的艺人,传授竹琴演唱技艺,还抄了三十多个曲目。程自敬(1928),四川秀山县人,少年唱南戏,民国二十九年(1940)在本县拜黄俊臣学竹琴、三才板、评书,1949年以前在湘鄂川边界流动,1954年为来凤县南剧团职员后,仍在业余时到茶馆演唱竹琴。

上述艺人,一是从四川把竹琴传到鄂西的四川艺人,一是到四川学来竹琴的鄂西艺人。其中最早的张启杰、高朋,皆出生于清宣统三年(1911)。在其年轻时学竹琴,并流动演唱于川鄂边界及至鄂西部分县城时期,约在中华民国十八年(1929)前后。

自抗日战争时期,民国二十七年(1938),湖北省政府迁驻恩施城起,及至中华人民共和国建国初期,是竹琴活动的极盛时期。恩施城的王隆剑、汪启林、刘大常、朱伯言,建始县的刘门石、王德春、孙连友,咸丰县的杨友力、杨绪之、聂介轩、唐会云等,在鄂西各地的演唱活动极为频繁。利川城的兰学兵、牟云生,以竹琴为职业,长年演唱于茶馆。

鄂西竹琴艺人,既有业余的,也有专业的。业余艺人,自娱自乐,以琴会友,有时也应邀到操办红白喜事的人家演唱,其社会地位较高;职业艺人,以竹琴走江湖、跑码头,常演唱于茶馆,街头。

鄂西竹琴原有形式多为一人演唱。简板击节,与渔鼓一起敲打,以作演唱中的前奏、间

奏、煞尾，另有两人各抱一个渔鼓同时敲打演唱的，称"双渔鼓"。渔鼓一大一小，音响一高一低。竹琴以坐唱为主，表演时有说有唱，说唱结合，一人多角，稍带表演动作。演唱时，与戏曲中生、旦、净、末、丑的发声要求一样。但唱旦角不用假声，略带模仿即可。传统曲目中有取材于古典小说和传记的《伯乐访友》、《伯牙摔琴》、《韩信问寿》、《韩信归天》、《月下盘貂》、《三战吕布》、《单刀赴会》等；有取材于民间故事的《水漫金山》、《七姐配董永》、《张果老制竹琴》等；有劝人行善的《雪梅吊孝》、《雷打张继保》等。既有短小的，如《一位仙客去长沙》等，也有长篇的，如《红楼梦》、《琵琶记》。

二十世纪五十至六十年代，利川、恩施、来凤、宣恩等县的文化主管部门曾组织竹琴艺人参加茶馆、茶社演唱，并巡回演唱于城镇乡村。还改编、移植、创作了一部分新曲目，如《路会》、《重园》、《夫妻团圆》、《等女婿》、《夺印》、《断头山》、《节日歌》、《江姐上船》、《前车之鉴》等。1980 年，《县长让车》被恩施地区作为优秀节目参加湖北省民歌、曲艺调演。这一时期，根据新编竹琴曲目的需要，伴奏乐器除原渔鼓、简板外，另有二胡、笛子、扬琴等乐器。演唱形式，也由原单一的坐唱，发展为坐唱走唱相结合的形式，且有多人配合表演的场面。

1973 年，由湖北省曲艺团、恩施地区文工团、利川县文工团、文化馆的有关人员，联合对鄂西竹琴的遗产进行过采录和调查。1982 年，利川、来凤、恩施等县市文化馆又分别在各县市作了一次调查、采录和搜集整理工作，并由恩施地区艺术馆、地区歌舞团整理后，编成《恩施地区说唱音乐资料汇编》。后经州、县(市)有关部门协商，将流行于鄂西的竹琴、渔鼓筒、磁乓乓、琴书、渔鼓道情等统一定名为鄂西竹琴，编入《中国曲艺音乐集成·湖北卷》。

哦嗬腔渔鼓　又称罗嗬腔，因唱腔中的衬词"哦(罗)嗬"而得名。主要流布于阳新县富河北岸的太子、潘桥、白沙，三溪及大冶县的小箕、湖山和咸宁县的幕阜，通山县的黄沙一带乡村。与大冶高腔渔鼓同源而异流。

哦嗬腔渔鼓最早是穷苦百姓为逃水荒、乞食谋生的一种手段，一般在宴席、茶馆、乡村间行艺。艺人的收入微薄，地位低贱。潘桥乡艺人余玉卿(1897—1984)说：我师傅罗广壁(1872—1927)常说，在北河乡间，哦嗬腔渔鼓从清光绪、宣统年间(1875—1911)就很流行。潘桥、太子一带的流散艺人经常三五相约，其演唱形式以乡村为基地，各自拉场，职业和半职业的艺人颇多。由此，一些庄稼汉也学会了演唱。每逢夏日纳凉，冬天烤火，村头巷尾，人们便聚坐而娱。师傅罗广壁就是从艺人演出中瞟学会了这门手艺。到了民国年间，一般的听众在听书时，均可逢场作戏、伴唱捧场。艺人罗克金介绍说：民国十八年(1929)，阳新农民革命运动红火，哦嗬腔渔鼓曾与龙港道情的艺人擂台竞艺，记得太子籍的红军宣传队员徐仕信，曾代表哦嗬腔渔鼓登台唱了新书目《罗伟就义》。

艺人余玉卿为阳新潘桥乡余家畈人，十二岁师从罗广壁，边做工边学艺。十五岁便学会了《方卿借银》等二十多个曲目。后回乡种田，在附近村湾里行艺糊口。二十岁又随师搭

班行艺，根据传奇小说创编《赶寿桃》等上百个中长篇曲目。在阳新的白沙、太子庙、海口等乡镇颇有名气。与余玉卿前后行艺的还有海口的潘世喜，潘桥的金义忠、费希胜，沛源口的费新坤、罗克金，太子庙的徐维礼等人。

哦嗬腔渔鼓以坐唱为主、站坐相兼。无论茶馆酒肆、巷头屋后、禾场厅堂均可依地拉场。曲目前、中、尾部皆可用风趣诙谐的书帽插入，用以调节演出节奏。

哦嗬腔渔鼓演唱形式极为活跃。由于其唱腔甚为普及，常常是艺人在台上领唱，听众在台下引颈相和；艺人以渔鼓简云板击节，听众则击莲花板（两板楠片制成，长约十七厘米，宽约七厘米）相应。场面极为红火。

中华人民共和国成立后，哦嗬腔渔鼓仍很流行。余玉卿、余昌海、罗克金等职业艺人和广大的业余爱好者，为歌颂新生活，创作了《土地回老家》等新书目，受到群众欢迎。“文化大革命”期间，哦嗬腔渔鼓遭禁演，一大批艺人被迫停业。1977 年春，阳新文化馆举办业余文艺会演，排市区代表队上演了哦嗬腔渔鼓《论十大关系》，获一等奖。二十世纪八十年代，该曲种艺人师徒断代、元气大伤，只有极少数艺人农闲行艺。

走马渔鼓　因流传于恩施土家族苗族自治州鹤峰县走马坪而得名。它源于与走马坪接壤的湖南省石门县渔鼓。流传中因语言的差异，在发展中形成了自己的特点，成为独立的曲种。

走马坪红罗沟人万绍学说，他父亲万景堂（1892—1964）于宣统三年（1911）十九岁时，从师石门县皂市王家场王姓艺人学唱渔鼓，二十岁在湘鄂边界一带行艺。艺人刘祖林（生于 1908 年）说，他七岁时从当地一位七十岁左右的老渔鼓艺人吴维峰那里瞟学的渔鼓。他与另一个当地艺人康存孝（生于 1900 年）都是从听唱中学的艺。他们在掌握走马渔鼓的基础上，又吸收了其它民间艺术之长，形成自己的风格，颇受当地群众欢迎。后万景堂授艺其子万绍学（生于 1920 年），并收徒谭文友（生于 1928 年）。谭好学，多才多艺，懂得不少古今历史知识及历代名人轶事，并熟悉民歌及道教音乐，曾带徒三十多人。

走马渔鼓为单档行艺，不拘时间地点，民间的红白喜事，都有渔鼓艺人演唱。渔鼓艺人还常被请去唱愿书以酬神。唱愿书时，由还愿者在神龛前打躬作揖三次，根据许愿者许愿和还愿的事由，演唱与此有关的曲目。

演唱时，表演者左肘怀抱渔鼓筒，食指挽半幅小钹，手执简板；右手拇指与食指控一支筷子敲击小钹，其余三指并拢拍打渔鼓筒面。

走马渔鼓的传统曲目大都没有固定台本，艺人依据观众对象和故事情节即兴演唱。曲目主要为《善恶经鉴》中的劝善内容。如二十四孝。其次是各种传奇、历史演义及民间故事。常演的有《安安送米》、《王祥卧冰》、《粉妆楼》、《湘子化斋》、《四下河南》等。唱腔包括〔悲腔〕、〔欢腔〕、〔离腔〕、〔合腔〕、〔慢板〕、〔快板〕。其唱腔基本为上下句。艺人谭文友演唱时，顺乎故事情绪，唱出了具有〔垛子〕格局的〔快板腔〕。

中华人民共和国成立后，走马渔鼓作为宣传工具，常在各种群众集会上演唱。专业演出时一般都有丝竹乐器或演奏过门或跟腔伴奏。走马渔鼓除单档演唱外，还有多人演唱，有站唱也有坐唱。二十世纪八十年代初，创编了反映现实生活的曲目《选女婿》、《赶乡场》，先后参加了县、州文艺会演。

金海渔鼓　又叫金龙渔鼓，流传于阳新县金龙、海口地区而得名。流布在阳新县北河语区的沛源口、太子庙、大王店、筠山、海口等乡镇以及大冶县的湖山一带乡村。

关于金海渔鼓的流传，据艺人向灰建(1916—)介绍：金海渔鼓在清代末年就很盛行，我的师傅向俊年(1887—1945)十七岁行艺，曾与胡国强、徐明田等艺人搭班，经常在洋人办的炭山湾煤矿的工棚中及金海一带村湾中演出，负有盛名。后来，他又结识了艺人罗广壁、郭益礼、黄坤亮等并一起搭班。罗广壁年轻时以唱哦嗬腔渔鼓名扬乡里，晚年亦唱金海渔鼓，且颇出众，并带出不少徒弟；郭益礼系鄂城燕矶人，因流落炭山湾矿区卖苦力而后跟罗广壁学艺卖艺；黄坤亮(1890—1945)系湖北英山人，十二岁时因家乡发大水被人贩子卖到大冶汪仁镇乡下，后因无法生活以乞讨为生。不久，便到一湖之隔的炭山湾矿区当童工脚力。听书中认识了罗广壁，罗收其为徒，他聪明好学，很快掌握了金海渔鼓，十六岁出师从艺。因其嗓音清亮，乡人曾送其雅号“黄响筒”，以唱《全唐演义》吸引了不少观众。

到了民国年间，金海渔鼓日趋兴盛。艺人明波庭(1898—1984)介绍说：金海渔鼓在发始时，只唱胡琴腔、彩腔，显得单调。民国后，我们便把高腔花鼓戏中的高腔原本的拿到渔鼓中唱，这一来很受乡人欢迎，不但使金海渔鼓的唱腔丰富了，而且使那些唱花鼓戏的艺人和爱好者也纷纷拿起了渔鼓筒唱渔鼓，后来以致造成演唱金海渔鼓和演唱高腔花鼓戏的艺人均具有串唱的本领，故有“两艺不分家”的说法。

金海渔鼓以坐唱为主，不拘时间、地点，皆可围场作艺以娱乡人。常在演唱高腔、彩腔时帮腔。多为一人演唱，有时也有多人搭班分场轮换演出。

金海渔鼓艺人使用的渔鼓筒和筒板视曲目内容而定。渔鼓筒有弯弓形和直形两种；筒板也有木质云板和竹板两种。演唱神话题材时，艺人将弯弓形渔鼓套以绳索挂在左肩，筒口朝外，右手打竹板并击渔鼓筒。据艺人说这样便于表演。演唱其它曲目皆用三尺直形渔鼓筒和云板相击节。其曲目内容有表现男女爱情的，如《胡晏昌辞店》、《山伯歌》等；也有反映神话传奇的，如《雷公打酒》、《封神演义》；还有表现趣闻笑话及知识性的，如《打花鼓》、《唱百花》。第二次国内革命战争时期，阳新是湘鄂赣边区革命根据地的中心，故有一批反映当时革命斗争的曲目，如《解龙飞》、《庆祝成立苏维埃》和《十根民团》等。

金海渔鼓在二十世纪五十年代末开始衰落。一是高腔花鼓戏的不景气，业余班社锐减，使得两艺相携的金海渔鼓失去了发展的依托；二是金海渔鼓的高腔要具较高的演唱技巧，一般年轻人只重欣赏，不事从艺，使得师徒断代。至二十世纪八十年代，只有一些老艺人在茶余饭后，来段渔鼓聊以自娱，行艺者或业余行艺者更少。

保康渔鼓　流传于鄂西北保康县黄坪村一带。至二十世纪八十年代初，黄坪村仅有一名年近七旬、双目失明，叫尚发学的渔鼓艺人尚能演唱其中的部分曲目。保康渔鼓发端于何地，何时在此地流传，无从稽考。

据尚发学介绍：他在二十六七岁时，曾向一位叫周德勤的渔鼓艺人学唱过《蓝桥汲水》。尔后，尚发学又向当地民歌手学唱过民歌中有简单故事情节的"月歌子"。为了在山大人稀的保康谋生果腹，尚发学在行艺中，除演唱渔鼓中的传统曲目之外，开始尝试用渔鼓的形式，即加渔鼓筒及云板伴奏演唱"月歌子"。

保康渔鼓的传统唱腔，只有〔平腔〕与〔平腔带垛〕两支曲牌。唱词多为七字句。可为上下句式，亦可为四句一段。"垛板"可唱七字句，但常加嵌字衬词。保康渔鼓流传下来的传统曲目有《蓝桥汲水》、《男子汉要讨亲》及一些艺人"讨利市"的小段。"月歌子"曲目有：《十杯酒》、《四季忙》、《上大人》等。

保康渔鼓的表演方式为一人站唱。伴奏乐器为一支竹质渔鼓筒及一副筒板。演唱时，艺人左臂怀抱渔鼓筒，左手执筒板；右手拍击渔鼓筒。无论何曲目，一般开场或结尾时，均要击奏〔长槌〕曲牌；句间、句尾用鼓板点子填充。

楠　管　楠管，因其主要伴奏乐器楠竹管而得名。主要流传于宜昌地区的枝江县、宜都县及当阳、宜昌、远安等县。

据老艺人，第二代楠管掌门人张万栋(1907—1982)说：清朝末年，一沔阳渔鼓(现称湖北渔鼓)艺人卖艺至枝江县，被董市镇乡坤张金山收留。张原本嗜好戏曲，此时拜艺人为家师改学渔鼓。在掌握渔鼓演唱技艺并学会一批曲目后，就对其进行改易。首先用枝江方言取代沔阳语音；后又将渔鼓伴奏的击节乐器，除保留云板外，另把渔鼓筒身的长度变短，直径缩小，使其音调高且清脆；并加进戏曲"武场"用把钹伴奏。于是流传于鄂中江汉平原的渔鼓，逐渐变为形式不同且具有鄂西南特色的楠管。张在改易过程中受到部分渔鼓艺人的反对，斥其背师叛祖，但是改易后的楠管受到当地群众喜爱与认可。反对者也叹其"难管"，张金山和楠管爱好者谐其音，自豪地名其"楠管"，这是楠管名称由来的又一说。后来张氏家境衰败，迫于生计，只得带其子下海行艺于乡镇。

用于楠管伴奏的三件击节乐器，艺人称之"三大家业"。楠管，又称筒子，竹质，长约六十五厘米，内径六点五厘米。分两节，使用时合而为一。用蛇皮或猪油皮蒙鼓面，用红布缠铁箍(艺人称"乾坤图")固定；单面钹，也叫铃子，艺人称为"太极图"，铜质，薄面，音沙、少余音，用绸或布穿其中心眼作穗。另有云板。演唱伴奏时，左手腕抱楠管于胸前，食、中指缠钹穗，拇指、无名指、小指执云板；右手拇、食指执一竹筷(也称签子)击钹沿，中指、无名指击楠管鼓面。楠管、单面钹只用于前奏，唱腔、念白中用云板击节。楠管单人行艺，不拘场合，只要一张桌子即可。以唱为主，唱念结合。艺人重唱厌念。曲目情节的发展，人物感情变化，景色描绘都用唱技表达；对话、旁白，武场斗打则多用念白。《万花楼》、《粉妆楼》为

其代表性传统曲目。

民国初年，张金山卖艺每到一处，听者络绎不绝，而求艺者也众多。民国九年(1920)前后，江南百里洲曹家河的刘元孝(外号刘泡皮)、宜都人周发祥、杨德直；江北问安的张万栋、文启道、阎广森都从张金山学艺。第二代艺人师满之后，在卖艺过程中，各自根据地区语言、音调特点，对楠管唱腔进行了新的处理，逐步形成不同风格。民国十九年前后出现了江北与江南的北南二路。北路从水乡的栽秧歌、小调、丧鼓及皮影戏中汲取营养，曲调朴实、粗犷，且诙谐、风趣。亦因该地区语言中卷舌音颇重，因此在唱腔中的吐词及韵白有其特殊韵味。南路由于艺人活动基地较宽阔，既有平原地带田歌，丧鼓音调，亦受到邻县松滋山区民歌下滑旋律的影响，因此，唱腔既清越、高亢，亦有委婉、悲切的特点。在第二代艺人的唱腔中，除保留沔阳渔鼓的句式结构外，再很难找到其原始痕迹。在北、南二路的代表艺人中，又因其经历、文化程度、喜好的不同，各自又有许多差异。如北路代表艺人张万栋，从小随父学过皮影唱腔，十六岁又拜张金山学唱楠管，抗日战争时出家当了道士。他除受当地田歌、小曲影响外，亦受道教音乐及皮影戏的影响。唱腔舒展豪迈，较自由，以情见长，重在心态描绘。常演唱《岳飞传》、《花木兰》、《杨家将》等较有气势的曲目。他技艺高，名声广，从其学艺者甚多。先后收徒苏家敦、梅德荣、唐永松、熊祖耀、龚远凡等三十多人。

1950年后，由于交通的发展，艺人演出交流频繁，北南两路艺人都扬长避短，唱腔已逐渐接近。如第三代艺人杨大清、李克林、杨安新、龚远凡、唐邦明、王心发等人，唱腔风格又融合一致了。1961年，枝江县成立曲艺队，部分楠管艺人加入该队成为专职演员。1979年枝江县对民间艺人登记中，具有营业水平的楠管艺人有一百二十六人。遍布枝江的三十多个大小集镇，每个集镇都有三、四个茶馆演唱楠管。1983年枝江县文化馆创作的楠管曲目《县长批报告》，首次配以小型民乐队伴奏，搬上舞台；第四代艺人杨和春相继创作并表演有《李大妈杀鸡》、《说实话》等曲目。上述曲目的曲本除在省级刊物发表外，演出后还在地区会演中获奖。其中《李大妈杀鸡》演出逾五百多场。

宜城兰花筒　　又称楠竹筒，主要流传于宜城县境内汉江两岸的平原地区。与宜城毗邻的枣阳、随县、南漳、襄阳、钟祥、荆门等县，也有兰花筒艺人的足迹。因过去兰花筒多为男性艺人，嗓音粗壮，腔调浑圆，民间戏称其唱腔为“南瓜腔”；称其所敲击之楠竹筒为“南瓜筒”。在漫长的流传过程中，艺人嫌南瓜一词粗俗鄙俚，含有贬意，故在不断改善唱腔提高技艺的同时，取与“南瓜”一词乡音相谐相近之“兰花”为名，以示这种艺术形式之高洁典雅。

兰花筒的流传仅按其师承关系推算，知名艺人在宜城已有三代传人。最早一代职业艺人有：白余生(1855—1935)、秦可堂、孙全才、孙启才、王大富、李先冲、李成林、刘朝科等；第二代艺人有：梁广元(1908—　)、望义广(1909—　)、龚世荣、胡志富、杨洪山、顾茂然、许道生、余家齐、肖正元、顾祥成等；第三代艺人有：刘世道、胡天喜、王英华、李广昌、朱家

富等。按三代师承推算，兰花筒在宜城的时间可追溯到清道光年间(1821—1850)。艺人们为标榜其历史久远、不同凡响，把兰花筒附会为"八仙"所创，曹国舅所传，并把传说中的八仙视为始祖，历代敬奉。说书前一定要唱《把渔鼓的根由盘》，以示敬祖与怀祖。

兰花筒的演唱形式为单档徒歌，技艺高超的艺人可坐馆说书，称之为"品上把位的"。技艺低下的人，多半身背褡裢，游乡串户，即兴而歌，近于乞讨。

艺人所用的兰花筒长二尺五寸，重二斤四两五钱，不足者以布缠之。云阳板的长度为八寸半，其含义是："兰花筒二尺五，走遍天下无人阻；云阳板八寸半，走尽天下不短饭。"兰花筒重两斤寓两腿(筋)，四两寓四海，五钱寓五湖，喻艺人可凭借一个兰花筒，一幅云阳板，走遍天下的五湖四海。

兰花筒以唱为主，演唱怀抱兰花筒兼击板，右手用三个指尖拍击渔鼓筒薄膜，边说边唱，说唱相间。板式严谨，字正腔圆，演唱要求不空口倒字，差音掉板。说白分散白韵白，散白接近口语，韵白讲究排比、对偶。唱词的基本句式为七字句和十字句两种。七字句词格通常为"二二三"；十字句则为"三三四"或"三四三"两种。

主要唱腔为〔平腔〕，艺人称之为"当家腔"，其它的板式，如〔板头〕、〔散板〕、〔苦平〕、〔垛板〕、〔数板〕、〔板尾〕等，均由〔平腔〕衍变而来。

兰花筒的传统书目大致分为"案、传、记"三大类。并有许多杂段子和小书帽。"案"类书目有：《包公案》、《彭公案》、《刘公案》、《施公案》、《玉草案》、《糍粑案》、《刀片案》、《南瓜案》、《酒色案》、《长虫案》等等。"传"类书目有：《三红传》、《刀兵传》、《五女兴唐传》、《红粉传》、《义侠传》、《大清传》、《回龙传》、《飞龙传》、《响马传》、《隋唐传》等等。"记"类书目有：《卖花记》、《金镯玉环记》、《西游记》、《绣鞋记》、《金钱记》等等。"杂段子"和小书帽有：《徐五姐拜寿》、《打蛮船》、《开篇词》等等。

中华人民共和国成立之后，艺人和文艺工作者结合，在继承传统的基础上，创作了许多反映现实生活的新书目，如《贺龙桥》等。并在演唱形式及音乐上有了新的发展。一是由徒歌变为丝弦伴奏；二是由单纯的坐唱或站唱，变为可坐、可站、可走的多种表演样式；三是有了女演员。这些改革均受到了群众的认可与欢迎。

随州道情　俗称"拍道情"、"拍渔鼓筒"。流传于随州的万和一带。相传，随州道情由沔阳渔鼓衍变而来，在随州流传已有近百年的历史。唱腔有〔起板〕、〔平腔〕、〔悲腔〕、〔虎腔〕、〔垛子〕。以七字句和十字句为主。每句唱词中均可嵌入多少不等的虚词与衬句。代表性曲目有《药王开店》、《雷宝童私访》、《金镯玉环记》。

随州道情有两种行艺形式：一为"混生活"，一为"赶场"。艺人外出"混生活"时，无固定演出场所。走乡串户，沿街乞唱。内容多为奉承恭维的吉言利语，或短小风趣的书帽小段。"赶场"是为老人祝寿，婴儿做"三朝"、作满月，或婚丧嫁娶作专场演唱。赶场时艺人往往视不同的场合，选唱不同的"本头书"。

随州道情艺人在正式开唱之前，要加唱《渔鼓的由来》的开篇词："小小渔鼓一棵竹，生在深山那里头，白天不怕君子借，晚上不怕小人偷。碰到光棍吃饱饭，遇到宰相坐高楼，一生吃喝找它要，五湖四海交朋友。"演唱本头书之前，则要先诵四句诗。如《金镯玉环记》开演前的四句诗是："说的是当今皇上一头牛，文武百官当骑兽。公公扯住媳妇的手，儿子打破老子的头。"四句诗之后是说白："这本是，君不君，臣不臣，父不父，子不子。"说白之后从尾句"走音上板"(即由说转唱)。但也可不加说白，在诗的第四句最后三个字上"走音上板"。然后，鼓板演奏〔长槌〕，闹台静场。闹台之后，用两句较长的唱腔作为"本头书"的引子，进入故事。

随州道情艺人的渔鼓筒，有两种拿法：一是夹在胁下拍打，一是靠在肩上拍打。夹在胁下拍打者，表示自己是串路艺人，没有拜过师，技艺不精，敬请观众见谅，不要对其"耍江湖条子"盘问。靠在肩上拍打者，表示自己已经出师，可以单独闯荡江湖，能指啥唱啥、点啥答啥。若遇到有人"耍江湖条子"，可以随机应变，对答如流。"江湖条子"一般是由点书人发问，唱书人回答。谁点书谁出钱。若遇到有人以点书为名，对艺人进行刁难，又不给钱，艺人就要坐地不起。这时发问者须向艺人赔礼道歉，并打发一定的钱或米才能了结。

演唱随州道情时，艺人左手怀抱渔鼓筒兼击板(或竹筒)，右手手指拍击渔鼓筒。其击法有鼓板合击及鼓板交错拍打等多种形式。除在开唱之前拍击"长槌点子"之外，在每句的唱词分句处，常嵌入一拍鼓板合击，使下半句以"让板"起唱，以增强其节奏上的变化。

随州道情无专业艺人，至二十世纪八十年代，除杨治富等少数几个人尚能唱"本头书"之外，已后继无人，濒临消亡。

长阳渔鼓　长阳渔鼓，流传于宜昌市长阳土家族自治县的龙舟坪、都镇湾、资丘、磨石等地。

据艺人王瑞生(1916—　)说：清末民初，与长阳毗邻的宜都县沔阳渔鼓艺人梁兴哉(生卒年不详)将沔阳渔鼓传入长阳。因梁为宜都县云池人，他所唱的沔阳渔鼓以他家乡云池一带流行的"云池调"为骨干唱腔，故当地人们称其演唱的渔鼓为"云池调"。后在此基础上发展形成了长阳渔鼓。

梁兴哉所唱云池调的演唱形式及所用击节乐器与其它渔鼓相同：左肘怀抱竹质直形渔鼓筒，左手指挽一小钹，右手执云板，站着边唱边击节。其唱词为见人说人，见事唱事的即兴小段。其唱腔也较为单调。行艺方式为沿门卖艺。

梁兴哉在长阳边行艺，边授徒。因此，当地出现了一批演唱云池调的半职业艺人。从师于梁兴哉的长阳资丘镇的王瑞生，鉴于师傅所唱多为即兴之词，只能在地广人稀的大山区沿门卖艺，便将自己所擅长之南曲的曲目如《朱痕记》、《武松打虎》、《吕蒙正赶斋》、《张七姐下凡》、《刘文龙求官》等，移植到渔鼓中演唱，扩展了长阳渔鼓的曲目范围。

长阳渔鼓多为单人行艺。有的艺人也使用渔鼓为皮影戏伴唱。但多为串村走寨，或在

茶馆、酒肆以及操办喜事时演唱。

长阳县黄柏山的土家族农民田瑶贤(生年不详,卒于1972)从听唱中学会渔鼓唱腔。他于1961年左右,将渔鼓筒改细为粗,改竹质为木质,改直形为弯形,尾部为高高翘起的鱼尾,成鲤鱼形。其外形不仅切合当地群众喜庆有余的审美心理,且音色柔和、浑厚,扩大了音量。他还用系牛的铃铛替代小钹,用竹签敲击渔鼓筒替代云板敲击。音色对比鲜明,和谐悦耳。田还将当地民歌如《十绣》、《十送》等,糅进渔鼓唱腔中,并将原来的站唱改为挎着渔鼓筒踩着"∞"字形步法演唱,赋予传统的渔鼓以踏歌式舞蹈色彩,其形式新颖、别致、活泼。他的这些改进,颇受群众喜爱,也促使其他艺人纷纷效仿。

长阳渔鼓的唱腔有〔云池调〕、〔垛子〕、〔慢板〕等及部分民间小调。

龙港道情　主要流传于鄂东南阳新县的龙港镇,故而得名。同时流布于阳新县富河两岸的洋港、后山、排市及通山县的燕厦一带乡村。

艺人邓昌永(1914—　)说:明末(1628年前后),龙港、燕厦一带连年水患,山洪暴发,百吨盐船可从长江沿富河直抵黄桥(龙港上十余里),田地被毁、民屋倒塌,百姓无家可归。只得敲起渔鼓筒、将当地的茶歌用渔鼓筒伴奏的形式演唱,外出谋生。艺人谈会冰(1929—　)也说,龙港道情的历史比茶戏早,茶戏已有两百多年的历史,而龙港道情早在明末清初就已流传了。

当过红军战士的刘应永(1909—　)说:民国初年,龙港道情较为红火,村湾中,经常见到唱道情的艺人。民国十八年(1929)红军的业余演出团体鄂东南新戏团,演了不少龙港道情节目,其中有《慰劳红军》等等。

龙港道情多为艺人谋生手段,因此只在村湾之间单档徒歌。或沿门卖唱,或门庭拉场,或于乡人闲暇时"接福"行艺。也见有宗族举行庙会时,邀请道情、茶戏艺人共同搭班演唱。

龙港道情艺人有"开口接福"之规,开口要唱"彩词",以求神灵为观者赐福赏吉,如:"渔鼓一响,福寿满堂。""渔鼓拜地神,恭贺老板好前程。"同时,亦有"纳歌"之矩,即在"接福"之后,随即拱手拜四方,以求神灵准于行艺,并使主人获得吉祥。

龙港道情的曲目,多由艺人口传心记,很少有文字记载。一般篇幅不长,能唱连台本的只有邓昌永、谈会冰、刘应锡等一批曲、戏双兼的艺人。因此,艺人多是在一个故事中取其重要章节即兴编成一个小段,以应流浪生涯唱完即走的需要。传统曲目有《韩湘子化斋》、《兰瑞莲》、《桃花岭》、《讨学钱》等三十多个;连台本有《封神演义》、《海棠花》等。

龙港道情艺人使用的渔鼓筒分直筒和弯筒两种。演奏直筒的艺人身背褡裢,左手执板与渔鼓,右手击筒,站立而唱;演奏弯筒者,艺人将渔鼓筒系上布带挂在右肩左肋,使鼓面靠近左手,左手击鼓,右手击板,站立而唱。

中华人民共和国成立以后,龙港道情涌现出了一批反映现实生活的曲目,如《骄阳送风琴》、《哥妹会柳林》、《迎接彭军长到龙燕》等。艺人们也除掉了行艺中的陈规陋习。二十

世纪五十年代之后，龙港道情艺人多数改行唱茶戏，如谈会冰、刘应锡改唱茶戏后，成为当地有名气的茶戏艺人。六十年代后，这一曲种的从业人员日渐减少，更加上“文化大革命”的冲击，唱龙港道情的人已寥寥无几了。

公安道情　流传于江汉平原的公安、石首、松滋、江陵等地。关于公安道情的流传，据公安道情艺人毛传铭(1922年生)、李玉莲(1921年生)说：他二人都师承胡伯川(1900—1963)。胡伯川原籍松滋县，先后在枝江和湖南津市拜师学艺，1930年落籍公安县黄金口。其弟子又传艺于周章池、周章富、童先海、陈方清、张连忠等人。至二十世纪八十年代初，仍有一百多人行艺，多数为胡伯川的传人，有邓辉琼、金原高、邹鹏、陈春芳、朱义华等人。

公安道情以唱为主，说唱相间。唱词有七字句和十字句两种。七字句四句为一段，十字句一般是以上下句为一段。唱词要求合辙押韵。其曲目有短篇、中篇、长篇之分。传统曲目中，短篇有《合同记》、《拾罗裙》等；中篇有《蜜蜂记》、《九美图》等；长篇有《杨家将》、《呼家将》等。传统形式为单人演唱。演唱者左肘托渔鼓筒，手执简板，并将铃子(半幅钹)挂在简板的阴板上；右手执一竹签。演唱时，艺人同时击鼓敲铃，用以伴奏。技艺较高者，多在茶楼酒馆坐馆行艺，演唱一些中、长篇书目；技艺一般者，无固定演出场所，多在农村巡回行艺；技艺低下者，多在传统节日或农闲季节，沿门演唱一些传统小段，或即兴演唱一些歌功颂德的吉言利语，以换取度日之粮。此外，艺人也经常出入红白喜事场所进行演唱。

公安道情的唱腔大多为“一起、二伏、三平、四落”的四句结构。若遇多句唱词时，三、五、七单句多为垛句，双句则上下句反复。唱腔分作两类，一为平腔类，一为悲腔类。平腔曲牌有〔一流板〕、〔平腔〕、〔垛子句〕、〔吞吐腔〕；悲腔类曲牌有〔悲腔〕、〔哭腔〕、〔十字腔〕。

中华人民共和国成立之后，公安道情除整理传统曲目之外，艺人与专业文艺工作者合作，还创作上演了许多反映现实生活的新曲目，如《嘎嘎公》、《补巴搬家》还参加了湖北省曲艺会演。其中《补巴搬家》在1979年湖北省群众文艺评奖中，荣获一等创作奖和表演奖。

大冶高腔渔鼓　又称四平调渔鼓、大冶哦嗬腔渔鼓、哦嗬腔。流传于鄂东南的大冶、鄂城、阳新、咸宁、武昌等县。与哦嗬腔渔鼓同源而异流。

据高腔渔鼓艺人曹树干(生于1891年)说，原四平调渔鼓音调平缓，缺乏变化、不受群众欢迎；而当地的栽田鼓音调高亢，跌宕起伏，一领众和，很受群众欢迎。于是，四平调渔鼓艺人便在四平调中，吸收并糅进了当地栽田鼓中的高腔，衍化出了〔高腔四平〕等唱腔，受到群众的欢迎，从此，四平调渔鼓的称谓便逐渐地被高腔渔鼓的称谓所取代。

高腔渔鼓在大冶一带流传，已有近两百年的历史。曹树干说，他十四岁向曹丹钦(1849—1923)学会了打渔鼓，而曹丹钦又是跟肖加富(1781—1864)学的艺。肖加富师从何人已无法稽考了。

高腔渔鼓最早的演唱形式为单档。艺人有句口头禅：“怀抱一尺八(寸)，到处混饭呷(即吃)”。演唱者左手抱渔鼓筒，打云板，右手以中指、无名指并拢击鼓。后来有的艺人为

迎合听众口味，出现了男女双档，如高腔渔鼓曲目中的《扯平头》就是男女演唱的双档曲目。

大冶高腔渔鼓艺人无固定的演唱场所。因艺人多为生活所迫而行艺，走到哪里唱到哪里。如艺人曹茂翠每到一处，他就先唱："渔鼓敲得响，唱段哦嗬腔；打板手发颤，击鼓心发慌。家中有老小，天天饿肚肠。敬请发慈心，给点钱和粮。"若讨得主人的钱和粮，即转换演唱地点，若讨不到主人的钱和物，则继续演唱其它曲目。

高腔渔鼓的曲目内容广泛，有历史故事、神话传说、公案、武侠，以及劝人尽忠行孝和宣扬因果报应等内容的书目三百多个。形式有长篇、中篇、短篇和小段子三种类型。有代表性的传统曲目如《白扇记》、《方卿借银》、《珍珠塔》、《思凡》、《度林英》、《报仇记》、《山伯访友》、《八仙过海》、《闹五更》、《掰竹笋》、《小媳妇回娘家》、《八月十五赏月光》等等。

高腔渔鼓的唱词格律，因曲牌的不同而异。一般句式多是十字句、七字句。上下句为一番，一韵到底。唱腔曲牌有〔高腔四平〕、〔女四平〕、〔老四平〕、〔男叹腔〕、〔女叹腔〕、〔二琴〕、〔雅腔〕、〔火工〕、〔四马回堂〕、〔仙腔〕等。

中华人民共和国成立之后，文艺工作者将大冶高腔渔鼓搬上了舞台。演出形式亦由过去的单人演唱增为三至五人，伴奏乐器亦由过去的长五寸、宽一寸的鸳鸯板或竹简改为云板。如演唱《彭老总到果城》时，由一人在中间打渔鼓击板演唱，四个女演员敲碟子帮唱，一领众和。文艺工作者和艺人还共同创作了许多反映现实生活的新曲目，如《喜相迎》、《苕大哥与小麻雀》、《山区办起了敬老院》、《王大妈看机械》等等。

歌　腔　流传于江汉平原的天门、沔阳、潜江等县。因其唱腔富于歌唱性而得名。

据天门县岳口镇歌腔艺人郑如意(生于 1899 年)讲，他曾听他的师父说，过去歌腔只有记曲目故事人物、情节梗概的"条本"，而没有固定的文字本，演唱时艺人根据"条本"即兴发挥，后来有一位叫李义和的文人(生卒年不详)到安陆赶考，屡试不第，于是便放弃了功名，为歌腔曲目编写文字台本，从此，歌腔曲目才有了固定的文字脚本。

清朝末年，沔阳渔鼓与歌腔合流。渔鼓艺人常用渔鼓形式演唱歌腔曲目，不少歌腔艺人也既唱歌腔又唱渔鼓。之后，渔鼓、歌腔又为皮影戏配腔，歌腔在为皮影配腔的过程中，又吸收了皮影戏的一些曲目和唱腔，丰富了歌腔的表现力。

歌腔的演唱形式一般以四人一班最为常见。四人演唱时，由两人演唱正、反面人物的台词，另两人伴奏帮腔。伴奏乐器为打击乐，有锣、钹、边鼓、云板、马锣等。一人演唱时，自用渔鼓筒及云板伴奏。

歌腔的曲目分为"朝本子"与"花本子"两类。朝本子是反映历史朝代兴衰、征战为主要内容的曲目，其中也有民间故事传说，如：《反荆州》、《并吞六国》、《反山东》、《上梁山》、《慈云走国》、《南阳关》、《女娲庙》、《私访江南》、《八卦阵》、《八仙闹海》等等；花本子是以反映生活故事的，如《吊孝分尸》、《绣鞋记》、《长虫案》、《女拐男》、《贞节案》等等。反映历史故事

的，曲本比较古雅；反映生活故事的，曲本比较通俗。据歌腔艺人讲，传统歌腔曲目约有六百多个，故有"一天唱一样，要得两年唱"之说。

歌腔的唱词多为七字句和十字句式，通常为一韵到底，也有中途换韵的。在演唱中根据需要可插入垛句，有的角色（如丑角）的唱词句式灵活，节奏变化也比较多。

歌腔的音乐高亢粗犷，帮腔开阔嘹亮。演唱风格有"南腔"与"北调"之分。汉水以南较重视节奏的张弛变化；汉水以北则较注重旋律的起伏跌宕。唱腔曲牌有〔男腔〕、〔女腔〕、〔丑腔〕、〔高腔〕、〔打腔〕、〔懒翻身〕、〔八不救〕等。歌腔中原有〔悲腔〕，后失传。每段唱腔均由"起板"、"梗子"与"落头"三个部分组成，并依此顺序循环演唱多段唱词。

郧阳道情　又称郧阳渔鼓。流传于鄂西北郧阳地区的郧县、十堰市等地。

据十堰市柏林村民间艺人郭贵恩（1929—　）说，他小时候就听到过道情，那时唱道情的是"花子"（讨饭的）。他们左手怀抱渔鼓并击云板，右手四指拍击渔鼓筒，为谋生计，走乡串户，沿门乞唱。说些恭维吉利的话，唱些歌功颂德的词，以讨得主人欢喜，打发一碗剩饭或半碗粮食。其中有一个叫鲍大牙的叫花子唱得特别好听。他善于见景生情，看啥唱啥，还会唱一些有简单故事情节而又风趣的小段，很受人们的欢迎。此外，他还会灯歌及小戏，鲍大牙曾教过郭贵恩唱"二棚子"、"八岔子"、"花鼓子"和道情。十堰市枣园村民间艺人鲍承杰（1929—　）说，他的祖父年轻时就爱唱道情，他十多岁就跟着他到处"赶场"。由此可见，郧阳道情约在清末民初就已在此地流传了。

郧阳道情用当地方言演唱，曲调流畅，易于掌握，容易上口。因此，旧社会许多穷人将此作为一种谋生的手段。中华人民共和国成立之后，郧阳道情成了人们一种自娱自乐的文艺形式，当地群众文化生活的一个组成部分。农村业余剧团和宣传队，还将其配上丝竹伴奏搬上了舞台。

郧阳道情的唱词以七字句式为常见，偶也有十字句和垛子句。音乐唱腔以〔平腔〕为主，由于唱词和演唱者及书目的不同，同为〔平腔〕或〔平腔带垛〕，又往往会产生出许多不同的变化来。

郧阳道情的传统曲目流传下来的多为小段，如《送香茶》、《蛇蚤王》等等；新编曲目有《春耕时节》、《婆媳新花》等。

湖北道情　是中华人民共和国成立后创新、发展的新曲种。1955年，武汉市武昌区曲艺队演员周维，在演奏员李达生的协助下，经过多年的艺术实践，在表演、曲目、曲牌音乐上不断择优积累，创立了湖北道情，得到群众的认可。不仅成为工矿职工业余文艺活动中的重要形式，而且在专业团体中也设有专职演员。成为湖北省影响较大的曲种之一。

湖北道情为一人站唱，以唱为主，间有说白，多在舞台演出。演员左肘怀抱渔鼓，手持约一米长的两根竹片制成的竹简；右手中指、无名指、小指并拢拍渔鼓筒，与竹简配合击节成声。另有操高胡、大三弦等数人为之伴奏。其唱腔曲牌，有的由洪湖一带的打硪号子改

编而成,如〔西韵头〕,有的由湖北渔鼓曲牌衍化而来,如源自湖北渔鼓〔平腔〕的〔双鱼尾〕、〔荷花调〕。曲目多数为从其他曲种中移植的。如《韩湘子上寿》、《蟠桃会》、《庸医》、《两家冲》、《水漫金山》。创作、改编反映现实生活的有《颂雷锋》、《补袜子》、《拒彩礼》等。

1964 年,武汉市说唱团演员邹远宏演出的湖北道情《拉煤上任》,得到了广泛的肯定与好评。1965 年,《拉煤上任》由中国唱片公司录制唱片。同年,中央人民广播电台广播。同时,宜昌市说唱团派员到武汉市说唱团学习湖北道情。邹远宏编写了《怎样演唱湖北道情》的教材,向专业曲艺演员和业余爱好者讲授。武汉市说唱团演出的各曲种曲目中,仅邹远宏创作、改编、演唱的湖北道情约计达四十余个。邹远宏还在长期的艺术实践中,刻意改革唱腔。在湖北道情原有的曲牌基础上,创造了〔霞光曲〕、〔春蚕曲〕、〔流水数板〕、〔流水快板〕、〔叹想曲〕、〔红梅曲〕、〔赶驴调〕、〔八卦调〕、〔花轿调〕等十种新曲牌,使演唱更加多姿多彩。同时,在表演中对渔鼓简的使用方法,也作了多种改革,进一步奠定了湖北道情在艺术上的地位。

河南坠子　　主要流传于鄂西北汉水沿岸。其中襄樊市(含襄阳县)、老河口(光化县)、枣阳县是流行的集中点。

河南坠子何时传到鄂西北一带,无史籍可考。据襄樊水姓坠子世家最后一位传人水汉瀛(1933—　)说,其祖父水涌泉生于清光绪三年(1877),在光绪十九年(1893)从老家驻马店到老河口,先唱道情,不久改学坠子,投师之后,按坠子艺人宗谱取艺名为水外堂(襄河道坠子艺人分"东门"、"西门"两大门派。水外堂属"西门""外"字辈)。一唱而走红,便定居在襄河道上,1950 年移居襄樊,直至 1971 年去世。现已无人知道水涌泉拜何人为师,但水家后人确知是在襄河道上拜师,这不仅说明,河南坠子最迟在光绪十九年前后就流传到襄河道上,而且已在这里产生了影响。

河南坠子艺人大量涌向鄂西北,是在二十世纪二十年代末到四十年代末。这二十余年间,仅襄樊四官殿可容三百至五百座位的大茶馆就有七个,每个茶馆都常有二十名左右的坠子艺人组班演唱,其中著名的艺人有水涌泉与其弟子曹子昆,刘疤眼、刘金凤母女,张秀云、张秀兰姐妹,鲁启明母子(其母外号"一声雷"),郑世南、邢子凤、张凤仙、郝凤林、范胡子,琴师张小毛、陈老六、张义良、林双义等人。老河口有十几个茶馆书场。其中"七七茶社"就有近千个座位,在这些茶社书场献艺的,大多数是坠子艺人。枣阳在抗日战争前夕,有韩九如(外号"长指甲")、鲍志斌等河南人说唱坠子并收徒传艺。其他如宜城、南漳、谷城及郧阳地区,也有坠子艺人的足迹。

与此同时,鄂西北坠子艺人,特别是女艺人大量出现并占领了演出阵地,成了中坚力量,如襄樊人马玉兰(人称马大姐)、宋丽华(女)、汪世繁、汪杏枝兄妹、程玉莲(女,西门"子"字派艺人)、王桂兰(女)、李素英(女)、张海臣(西门"外"字辈,琴师)、张喜林;襄阳县人景晓武(女,人称"麻小五")、李朝秀、周志平、赵兴举、张正云(琴师);老河口人水大嫂、

水二嫂、水三嫂（水涌泉的三个儿媳）、陈美玲（女）、梁九爷（外号“一杆枪”）；枣阳有李传智、崔光明、关顺才等。众多艺人的产生，不仅使河南坠子在鄂西北的土地上扎下根基，而且在演唱中，由于方言四声平仄的差别，使河南坠子的唱念产生了变化，增添了鄂西北的韵味。

二十世纪四十年代后期以来，仍有河南艺人流入湖北。如张中明（艺名“张蛤蟆”）、陈同泰、张明山、曹志高、沈立鸿（女）、龚芳国（琴师）、周树才（琴师）、李有才等，但比四十年代以前的人数大为减少。特别从五十年代后期开始，鄂西北各县市注重培养新生人才，使河南坠子在这一地区进入了一个新的发展时期。从 1952 年起，襄樊、枣阳、光化、宜城城关镇，依次成立了曲艺队，建立了专业演出机构。在这几个演出队伍中，坠子是主要曲种。从二十世纪六十年代初开始，这些演出团体配置了具有较高文化水平的专业创作人员。如枣阳抽调文化干部胡一万（1937— ）到曲艺队任辅导员，创作改编新书目供艺人演唱。光化县调具有较高音乐素养和文学修养的余家冰（女，1947— ）到曲艺队从事音乐创作和伴奏，同时进行文字创作，推动了该县坠子艺术的音乐改革和曲目更新。襄樊市调大学本科毕业的教师董治平（1939— ）到说唱团任辅导员，从事创作、表演、伴奏和研究工作。创作的长篇、中篇、短篇坠子多次在省“百花书会”获奖。这种新文化因素的投入，改变了队伍结构，书目结构，提高了鄂西北坠子艺术的文化品格。这个时期还出现了一批新的坠子艺术名家。比如枣阳县曲艺队的周永珍（女，1940— ）1958 年开始学唱坠子。先后向坠子演员郭美珍、王秀兰学艺，受到精心传授，在学习传统技艺的基础上采众家之长，形成自己的演唱风格，1960 年，作家冰心看了她的演出，撰写了《从苹果脸姑娘说起》一文，评价说：“枣阳县曲艺队一位名叫周永珍的姑娘，她给我们唱的几段河南坠子，真是字字铿锵，散珠般清脆激越的声音，洒在你颤动的心弦上，使你半夜醒来，耳中和心头还有余响。”襄樊市说唱团的郝桂萍（女，1941— ）出身于坠子世家。1956 年开始从师赵铮学习段子活，1959 年正式拜郭美珍为师，深谙郭师之淡雅秀丽。在艺术实践中又形成了刚健奔放的艺术风格。她善唱大本书，如《海瑞》、《薛刚反唐》、《呼家将》、《兴唐传》、《反刘秀》、《童林传》等，可以守住一个茶馆书场唱半年、一年不重书；也精于段子活，如《焦裕禄》、《李逵夺鱼》、《哭绣楼》、《卖丫鬟》等。1981 年至 1985 年间，她以中篇《第九个犯人》、长篇选段《太白醉写》、长篇选段《秋风野草》连续三届荣获湖北省“百花书会”三个表演一等奖，成为鄂西北河南坠子的代表人物。在音乐伴奏方面，则出现了东门元字派传人马元德（1936— ）和西门子字派传人徐学荣（1947— ）两位琴师。两人都有“童子功”。伴奏技巧纯熟，托腔严丝合缝。马元德行弦华丽，富于变化，热烈明快而绝不喧宾夺主。马在 1964 年前为郝桂萍伴奏，对郝的演唱水平的提高起到一定的作用。徐学荣的风格则更朴实稳重，善于在演员的行腔间隙和过门中，有分寸地点染意境，强化情绪。在他的伴奏下，演员的歌唱如鱼在水中，自由洒脱。从 1964 年起与郝桂萍合作，在艺术上切磋磨砺，相得益彰。

铁板道情　因有边钹伴奏发出金属铁器之声而得名。流传于鄂东南阳新县富河北岸一带乡村。

铁板道情演唱形式为一人唱，多人和。唱者执渔鼓、云板，和者中有二人分执田鼓、边钹相击谐节。艺人多在里巷农舍，或夏日纳凉、冬时烤火时，聚众而歌。发源于何地，流传于何时，无文字记载。约在清光绪年间，已在富河两岸流传了。因艺人在开篇词中必唱清代画家、文学家、康熙秀才、雍正举人、乾隆进士郑燮所写之《道情》，故铁板道情又称做板桥道情。

据哦嗬腔渔鼓艺人余玉卿介绍，铁板道情晚清时节，已与哦嗬腔渔鼓分庭抗礼了，其时的唱本大多取自当地的高腔花鼓曲目，也有取自志怪传奇者；艺人虽不如哦嗬腔渔鼓艺人队伍庞大，但演唱者多为知书达礼有识之士，其中姜祺富最为有名。他带了几十个徒弟，但后不知所终。

姜祺富生平艺事不详。据哦嗬腔渔鼓艺人罗克金讲：姜为阳新兴国人士，自幼工读，才华横溢，但历试功名不中，只得返甲躬耕。由于儒士从劳，终落清贫潦倒，逼迫从艺为乞。由于聪颖高悟，加上耳濡目染道情艺术，使其学入当地艺班，终成高手。他多取当地高腔花鼓之唱本，依本套腔，即兴草创，并将俗腔俚曲溶入其中，逐步加以完善，受到群众欢迎。

铁板道情无论何时演唱，均以郑板桥《道情》为“开篇”，后续大型故事唱本，其传统曲目有《花亭会》、《珍珠塔》、《送香茶》、《方卿借银》、《王义贵卖水》、《游春》、《封神榜》、《三侠五义》、《水浒传》、《化斋》、《天宝图》等。

民国初期，铁板道情已扩展到富河北岸的潘板、陶港、太子、白沙、兴国等数地乡间，并开始进入小镇的茶馆店堂。二十世纪三十年代，由于社会动乱，铁板道情日渐衰落。以姜祺富为首的一批艺人被迫相继出家修道。自此铁板道情趋于衰亡。

湖北大鼓　民间俗称打鼓说书、打鼓京腔、说善书。黄陂、孝感一带又称黄孝大鼓。中华人民共和国成立之后始更名为湖北大鼓。流传于武汉、孝感、黄陂、黄冈、红安、麻城、新洲等地。

湖北大鼓形成于何时，无文字记载。历史上有南路、北路（即“南路子”和“北路子”）之分。湖北鼓书艺人尊邱长春为北路之祖，尊柳敬亭为南路之祖。

清道光末年（1850 左右），鼓书艺人丁海洲（人称丁铁板）由山东经河南来湖北武汉献艺，授徒黄玉山等五人。继至匡玉山、潘汉池、王鸣乐、陈谦闻、张明智等共经过了七代师徒历程。到张明智这一代时，已将湖北大鼓艺术推向一个新的阶段。因来湖北行艺授徒的还有河南的魏元宗（河南光山人）、刘元中（河南潢川人）以及龚伯庭、刘源鹏等鼓书艺人。早期传入湖北的鼓书，在说唱的形式上仍保持着北方鼓词的特点，即用北方口音及腔调，一手执两块月牙形的钢镰（有铁制与铜制两种），一手执木签击鼓说唱。

鼓书传入湖北之后，由于授业弟子多为湖北人，为了易于当地人接受，遂逐渐改用当

地的方言俚语说唱。随着口音的改变，唱腔上也相应地发生了变化。"京腔"逐渐被本地人所熟悉的语音腔调取代。其间，艺人们又感到本地的语言腔调与钢镰的金属声音不甚和谐，故又以云板取代了钢镰，大鼓改为小鼓。约在同治初年(1862)，改用当地方言及云板、小鼓说唱的黄陂鼓书艺人黄玉山及新洲鼓书艺人李世雅等人，首次标榜其说唱的鼓书为"南路子"鼓书，至此，湖北鼓书始有南路子与北路子之分。

同治二年(1863)，安徽省淮河流域一种怀抱小鼓、击节说唱、人称怀鼓(又称淮书)的说唱艺术传入鄂东黄冈地区，并溯江而上，向江汉平原发展，逐渐与当地鼓书相融合。同治三年(1864)，淮书艺人江子英，从黄梅县进入武汉，带来了《隋唐》、《反唐》、《永庆升平》等长卷大书。稍后，淮书艺人何忠才(满族，吉林省人)也来武汉献艺。江子英的《永庆升平》被湖北鼓书艺人传承演出时，另标题为《三公案》(即《彭公案》、《施公案》、《伊公案》)，丁海洲的传人匡玉山也新增了《反唐》、《残唐》、《征东》、《征南》、《南宋》、《北宋》、《五女兴唐》等二十余部大书，极大地丰富了鼓书说唱书目。

民国初年(1912)，黄玉山、李世雅及其弟子，为了使自己标榜的南路子鼓书永世传唱，为其及弟子立了一个"诗书四泽，宣讲演说，代古传扬，仁义道德，东壁图儒，西范翰墨，开通文运，大汉民国"三十二字的字辈，希望按这三十二个字一代一代地传下去，如以新洲为例：李世雅为"诗"、吴华庭为"书"、张一才为"四"、吴均为"泽"、王华年为"宣"，这便是李世雅一条根传下来的五代师徒。而鄂城陈幼安、朱幼华等鼓书艺人均为"讲"字辈，按"讲"字往前推算，"南路子"鼓书在湖北已有六代师徒关系。

"北路子"是指南路立派之前的鼓书称谓。北路子沿用道教全真派的字派，即："道德通元静，真常守太清，一阳来复本，合教永圆明，至理宗诚信，崇高嗣法兴，世景荣淮懋，希微衍自宁，未修正仁义，超升云会登，大妙中黄贵，圣体全用功，虚空乾坤秀，金本性相逢，山海龙虎交，莲开现宝新，行满丹书诏，月盈祥光生，万古续仙号，三界都是亲。"

由清入民国之后，湖北鼓书中的"北路子"与"南路子"之间的区别逐渐缩小。"北路子"艺人为了适应当地听众的需要，也改用当地方言说唱，并也将钢镰改为云板。北路子鼓书除在唱腔风格上仍保留北方鼓书粗犷的气质之外，与南路在演唱形式上已无明显区别。之后，胡明朗、叶自青、黄世金等又从南路鼓书中吸取了许多营养，于是，在湖北鼓书中又出现了一个兼有南北特点的"南北路"流派。

湖北大鼓虽有南路、北路、南北路之分，但因艺人常同场竞技相互吸收，或兼学两路，三者之间已逐渐融合为一体。胡明朗的启蒙老师是南派余子山(一说名余汉波)，后又拜师北派艺人赵保亭，成为北派的代表人物；南派艺人陈谦闻也会唱北路曲牌及曲目。在漫长的发展衍变过程中，唯北路仍保留着粗犷、高亢的风格，长于演唱朴刀杆棒内容，如《花和尚》、《罗成代嫁》等曲目；南派则保持着曲调缠绵、细腻，长于演唱家庭、公案之类的曲目，如《滴血成亲》、《四下河南》等。

早期的湖北大鼓多以"拍门"的形式行艺，即鼓书艺人挨家挨户进行说唱，在每家门前先敲打一阵鼓板，招揽听众，然后说唱一段吉言或故事。进而发展为"点棚打场"，即鼓书艺人高踞于书坛或站立于圆场之中，听众围观于四周，艺人根据听众的要求，选择书目。"拍门"说唱毕，讨得"利市"即走；而"点棚打场"则可三、五天或十天、半月连续演唱。"拍门"的形式多出现于乡村，"点棚打场"多见于城镇。

湖北大鼓的书目繁多，有"墨路子"与"水路子"之分。凡有文本依据者谓之"墨路子"；只掌握故事主要情节及各人物的性格，然后，在演说过程中，对其故事情节及各种人物加以发挥创造、润饰与加工者，艺人称之为"水路子"。艺人说书，一般是"水"、"墨"相结合，可长可短，可简可繁。在一部书或段子里，不同人物性格的描绘，主要是通过鼓书艺人说的技巧来表达的；而人物的感情、故事高潮的烘托与渲染，则主要是通过鼓、板与唱的技巧来完成的。

湖北大鼓的唱词，合辙押韵。全段书的唱词须用一道辙上的字。上句落尾为仄声，下句落尾为平声。唱词格式大致有：二、二、三词格的七字句，三、三、四词格或三、四、三词格的十字句，和二、三词格的五字句，也有不规整的句式。此外，也有少数末句落到单数句上的"单尾句"和末句落到双数句上的"双尾句"，以及一句唱词后面加上"垫句"，句中加衬字、嵌字者。传统的表演形式讲究手法、眼法、身法和步法。

中华人民共和国成立之后，湖北大鼓普遍为文艺演出团体学唱和采用，并丰富了唱腔，增加了反映现实生活的新曲目。1955 年，由王易编曲、蒋桂英演唱的《王大妈》，首次加入民乐伴奏，后灌制唱片发行。1958 年方光诚与鼓书艺人王鸣乐合作，根据湖北大鼓曲牌〔四平调〕及其鼓板点子的节奏，创编的湖北大鼓前奏和过门在全省普遍流传。湖北大鼓的伴奏遂逐步走向完善，使这一曲种成了许多文艺团体及历次民间艺术、民间歌舞、曲艺调演、会演及书会中的重要形式。

汉川善书　原称善书。流传于湖北境内的汉川、天门、沔阳、云梦、潜江、应城、孝感、汉阳等县及鄂西北的房县、神农架等地。其中以汉川最为兴盛。

善书由清代官方倡导的"圣谕"宣讲发展而来。

随着善书的讲唱日趋繁荣，善书的编、讲也逐渐由官办走向民间，内容也由单一的正史故事发展到民间故事。各地书坊也相继编刊一批善书单行本和合订本。至清代末叶，善书由朝廷进行民众教育的工具变成了表现人民善良愿望，宣扬社会美德的群众文化活动。

善书因脱胎于宗教劝善，初时的演唱带有宗教色彩。讲唱善书，谓之"高台教化"，所以必需搭一矮台，桌上供着"宣讲圣谕"或"圣谕广训"的木牌。宣讲者先要斋戒沐浴，上台行八大礼，然后吹打、接驾、读文、肃静、再开始宣讲。

宣讲时，目不斜视，照本宣科，气氛肃穆。每年元宵节、中元节前后，多由善堂邀请艺人或当地文人宣讲，名曰："劝善行好，祈福消灾。"之后，民间用讲善书来还愿、祭祖、祝寿。民

国二十年(1931),湖北汉川县遭受水灾,善书艺人搭班进入武汉市,在茶馆讲唱谋生,原有一套的宗教仪式,逐渐放弃。只有中元节,民间祭祖请善书的包场时,仍供牌焚香。

民国以来,汉川善书由一人宣讲,发展为多人同台、分角色宣讲。主讲人称做“主案”,宣词人称做“宣对”。

表演方法分“宣”、“讲”、“答”、“对”四项。“宣”是唱,唱词上下两句为一节,唱腔反复运用;“讲”是叙述故事,属于说;“答”是在唱的过程中,针对唱词的插白;“对”是上、下场时,艺人的对白。善书艺人在长期艺术实践中,认为在讲唱时,无论担任哪一项,都要求做到“舌生花”、“口生香”、“脸生色”、“目生光”,以表现喜怒哀乐之感情。

善书的艺术特点和风格概括为十个字:即:正派、雅致、动听、感人、完整。

善书的书目(案卷)繁多,根据现有资料和线索搜集,初步找到或知名而无版本的书目共三百二十八案。其中:有代表性的传统书目有《滴血成珠》、《鸡人血》、《蜜蜂计》、《安安送米》等;内容不健康,艺人不演的节目有《因果实录》、《节烈坊》、《杀子报》、《冥案实录》等。

善书的唱腔,大体经历了三个阶段,即“诵”、“哭”、“唱”。清初的善书宣讲者,为诵读与讲解。其后有宣(唱)者发展成近似歌唱的吟诵。进入民国初年,宣(唱)者开始吸收民间音乐,创立善书的唱腔。唱腔的起步,只有〔哭丧调〕,用以哭诉邪恶、强暴。因为“哭”调反复使用,显得单调,而且缺乏表现诸多情感的功能。民国年间,善书艺人不断从民歌、戏曲和其他曲种找出适合善书基本旋律的音乐营养,创造了〔小宣腔〕、〔流水宣腔〕、〔梭罗腔〕和〔流浪腔〕。

中华人民共和国成立之后,汉川善书已完全摒弃了宗教及封建迷信色彩,发展成演出不受场地、季节限制,受到群众欢迎的曲种。创作了《何月英的婚事》、《梅菊香翻身记》、《李二姣割谷》、《飞鸽案件》、《双团圆》、《匕首案》等十二案。其中《飞鸽案件》由湖北省《布谷鸟》文艺月刊发表于1980年第11、12期。《双团圆》获1980年湖北省曲艺、民歌调演创作、演出奖。《匕首案》获1981年湖北省首届“百花书会”的演出奖,并发表于1981年《布谷鸟》月刊第11、12期。还移植改编了《张羽煮海》、《逼上梁山》、《九件衣》、《抢寡妇》(即《祥林嫂》)等新书。在唱腔上又根据湖北渔鼓的唱腔,创造了〔渔鼓腔〕,根据民歌〔十把扇子〕创造了〔花腔数板〕,根据湖北的高腔改编成〔笑乐腔〕。另外,还创造了〔单头数板〕、〔正腔二块皮〕、〔怒斥腔〕、〔金丫腔〕、〔玉丫腔〕、〔贺彩调〕等唱腔。1981年汉川县成立了民间艺人协会。经文化主管部门批准的善书宣讲小组有十三个。从事宣讲的专业艺人和业余宣讲骨干达一百余人。出现了朱淑琴、陈先美等一批女性宣讲员,还进行了丝竹伴奏的尝试。

说鼓子　亦名说鼓。流行于湖北荆州地区所属公安、石首、松滋、监利、江陵等县。由于方言语音及唱腔的某些差异,群众便常冠以县、市名称加以区别。如公安说鼓子、石首说鼓子、松滋说鼓子、监利说鼓子,江陵县既叫说鼓子,又叫唱鼓子。

关于说鼓子的流传。据石首县说鼓子艺人汪涛安(1927—　)说,他于民国二十八年

(1939)拜师张关清(约1870--　)、张关富(约1873—　)兄弟门下。而张关清、张关富的师父刘子洲约生于清道光九年(1829)。刘的技艺远近闻名,演唱时“双吹双打”(即两支唢呐伴奏,左右两手击鼓)。公安县的说鼓艺人邹寿福说,其师邹高奇自幼学习说鼓子,拜三根松(地名)王家六爷门下为徒。王约生于清咸丰二年(1852),他的师父为李清美。松滋说鼓子艺人王宏宽说,师父马成金生于清光绪二年(1876),是赵云成、江学金之徒孙。

旧时,多数说鼓子艺人属于半职业性质,一遇农闲季节或灾荒年景,他们便把演唱说鼓子作为谋生的手段,远走外乡,四处流浪。

说鼓子的演出方式,早期以走村串乡为主。“说鼓三百六十钉,一年四季到处滚,吹过南京和北京,四海五湖去谋生。”便是说鼓艺人生活的真实写照。“荒场”演出,是他们主要演出方式,即在集镇街头的空场上,先以吹奏唢呐招徕观众,围成一个圆圈,然后说唱曲目。随着曲目的逐渐增多,内容日益丰富,许多艺人便逐步进入集市茶馆。农村男婚女嫁、生儿满月、起屋庆寿时,一般也要接艺人来家里演唱说鼓子,称为“喜鼓”。此外,说鼓子艺人还有在过年时沿门贺喜的传统习惯。从正月初一到十五,挨门挨户演唱喜鼓,说唱大吉大利、添福添寿的词儿。每到一户门前,户主就出门放鞭炮迎接,唱完一段后就给赏钱,有的还请艺人喝酒。

说鼓子的传统演唱形式有三种:一是独角班,即由一个艺人说唱,自己打鼓,自吹唢呐伴奏;二是由一人击鼓说书,另一人用唢呐伴奏。打鼓说书者为“上手”,吹唢呐伴奏者为“下手”,说书人站中场,伴奏者站左侧。伴奏者除吹唢呐伴奏外,还是说书人说唱时的“对手”,常与之插白或答问;三是由一人击鼓说书,二人吹唢呐伴奏。说书人站中场,伴奏者站两侧。上述三种形式以第二种最为普遍。

说鼓子的鼓,一般为直径二十五厘米,厚度为六点五厘米,两面用牛皮蒙制的小扁鼓。演唱时,条桌右边放鼓,左边放唢呐。有的则用六根细竹串成三角形鼓架放鼓。艺人在一个曲目的开始、结尾和每个小段落中,吹奏不同的唢呐牌子,以作前奏、间奏和尾奏。在茶馆坐唱时,除扁鼓、唢呐之外,还用单镲和戒方(醒木)。单镲只在闹台曲、花腔、香莲等唱腔中用单镲击桌。戒方则用于审堂和官场情节中。

说鼓子的演唱特点,主要以说与唱叙述故事始末,表达不同人物的思想性格,并在说唱中辅之以表演动作。采取第一人称与第三人称相结合的方式,角色可进可出,演唱人通过不同人物语气及性格特征的摹拟,刻画其思想感情和人物形象。艺人们行话说:“说鼓偏重听,一口四六音,离合悲欢事,全靠说书人。”

说鼓子以诵说为主,每番诵说末句的后三个字有一拖腔演唱并伴有唢呐接腔。说是在本地方言声调上加以适度的夸张,富有节奏感,唱一般是接在每个小段落的结尾处。往往是艺人抖“包袱”之处,可掀起一个小高潮,能收到画龙点睛的效果。所以,人们常以“说鼓说鼓,以说为主,说中带唱,唢呐呜呜,热热闹闹,打鼓说书”来概括这一艺术形式的基本特

点。

说鼓子的文词通俗易懂，生动风趣，幽默诙谐，具有浓郁的乡土气息。曲目中，有用韵文体的，也有散、韵二者交替运用的。一般在长篇大书中采用散、韵交替者居多；而小段多属韵文体。其中唱词结构多以七字句为基础，也有五、五、七、五句式和大致对称的长短句式。

一段曲目，一般采用“加官——纲鉴——铺堂——正本”等顺序演唱。所谓“加官”就是以福、禄、寿三星来赞颂户主和听众，如“家住黄鹤洞，板桥铁树开，君王喜雨落，天官赐福来”；随之以“纲鉴”来说唱各朝之历史，接着就是“铺堂”(亦称“水词”)如：“纲鉴过了身，就把各位请，倘若我讲的不周不全，就请各位先生莫谈论，高抬龙膀带过身”。接下来的“正本”才是正式演出的整段节目内容。

说鼓子的传统曲目，内容丰富，题材广泛。一是取材于街头巷尾之谈论，闾里琐事，笑话趣闻；二是来源于民间故事；三是来源于武侠及历史演义小说。此外，也有从戏曲中移植的。代表性的曲目有《桃花坞》、《地宝图》、《杨家将》、《雕龙扇》、《飞龙山》、《八美图》、《绵罗衫》、《双花记》等。另有一些风趣幽默的书帽小段。

说鼓子的音乐分为唱腔曲牌和唢呐牌子两部分。唱腔曲牌又分为主腔、花腔和哭腔三类。主腔类有〔香莲〕、〔浪子〕两种；花腔类多属小调；哭腔有〔大哭腔〕、〔小哭腔〕与〔敞哭腔〕等。唢呐曲牌有闹台曲牌、专用曲牌和前奏曲牌三种。

中华人民共和国成立后，说鼓子受到了重视。在传统曲目及唱腔的发掘整理、新曲目的创作、音乐唱腔的改革以及表演等方面，都取得了一定成绩。1955 年松滋县排演的说鼓子《相女婿》被选送参加湖北省群众业余戏剧、音乐、舞蹈会演，并作为优秀节目向全省推荐。石首县说鼓子艺人汪涛安，1959 年被选拔到“湖北省曲艺演出团”，在武汉民众乐园演出说鼓子达半年之久，使说鼓子的影响逐渐扩大。荆州地区的许多文艺团体，都有兼职和专职的说鼓子演员及其保留节目。出现了沈兴亚、刘兰香等一些受群众欢迎的中青年演员。

说鼓子被搬上舞台后，伴奏仍以唢呐为主，但增加了二胡、琵琶、扬琴等民族乐器。在表演上，吸收了单口相声和其它姊妹艺术的特长，更增添了表现力。

“文化大革命”结束后，说鼓子的新创曲目不断涌现。其中《风雨白莲》、《苕老表》、《搭车记》、《未了情》等曲目，先后在全省历届“百花书会”、曲艺会演中获奖。并被湖北人民广播电台和湖北电视台录音、录像，成为经常演播的节目。

阳新说书　主要流传在阳新县富河北岸的太子、白沙、潘桥、三溪、王英等乡镇以及黄石大冶县的部分地区。

关于阳新说书的流传，潘桥艺人阮家卿(1894—1984)说：“阳新说书在清同治(1862—1874)年间就已形成。我幼年时，我们那里几乎每个村湾都有书场。我几乎每天夜晚都在

长辈的怀里听书。记得同族中有名叫阮耀祖的艺人，年虽花甲，也时常在村中拉场打鼓说书。我后来从艺，主要是受他的影响”。大王乡艺人程良柏介绍：“我年轻时拜邹君昌(1898—1962)为师，他是阳新三溪八湘人。他的师傅叫张明谦(1871—1931)，阳新太子人。师爷书路很宽，年轻时，曾学武汉方言在汉口的水码头茶馆里拉过场，后因不适合听众口味，不久便回到家乡游乡卖艺。”

民国期间，阳新说书较为兴盛。据艺人程时瑞(1925—)介绍：“民国年间的专业鼓书艺人很多，北河一带的大村湾几乎常年有艺人演唱，一位技艺较高的艺人进村，一般可演唱半个月不离村，有的长达一个多月。”

阳新说书的演出场所，不择条件的好坏。旧时，一般都在乡村农户的堂前屋后拉场。

阳新说书为单人行艺。说、唱、表三位一体，以说为主。演出前，前面放一张条桌，桌上放一面鼓和一方醒木，左手执简板，右手执鼓签。边说唱，边击节。其唱腔曲牌有四平腔与悲腔两种。长篇曲目以说为主，唱腔多安排在曲目前用以交待故事的梗概、故事的转折衔接及人物内心的描述和结尾的归纳处。短篇、书帽以唱为主。

阳新说书，因曲目多为大型连台本，因此十分重视说的技巧。凡大段情节的叙述，皆以说来表现。说白以当地方言为主，杂以武汉语音。方言以富河以北的语言为基础，有阴平、阳平、上声、阴去、阳去、入声六个声调。

阳新说书在表演上尤重步伐，有“学会七字步，打鼓说大书”之说。这七步功为：静步，又称架子步。为站立步势，用以体现表演风度和内在功力深度；放步，又叫跨步。有“放不过三”之规，即围绕表演区不能超过三步为度；绕步，又称戏步、醉步。常表现风趣诙谐及兴奋的情绪；卦步，吸收阳新地方道教踩八卦的步法而成，主要用于神仙角色和祈祷性场面，具有较强的舞蹈性；碎步，用以表现女性婀娜多姿的步法；方步，有大、小和文、武步之分，多用于表现男性稳健、庄重等神态；柳步，是一种装饰性步伐，常有搓步、勾腿等动作。

阳新说书多数艺人背记“书梁子”(即故事梗概)后，即可说唱一台书。经过进一步加工修饰，即可成为保留节目。传统曲目有《天宝图》、《地宝图》、《杨家将》、《粉妆楼》、《十五贯》、《刘子英打虎》等。艺人常背诵现成的“套子”和“贯口”，表演时穿插于故事情节之中。

中华人民共和国成立后，阳新说书的演出由村湾、渔村船上直至城镇舞台，得到了一定的发展。“文化大革命”十年虽遭禁演，1976 年后又全面复兴。1979 年 3 月，阳新县文化局主持成立了“阳新县民间艺人协会”。除领导小组组长为国家干部外，会长、副会长皆为艺人，据 1980 年县文化馆的全面普查，全县职业鼓书艺人有二百五十余名，其中有三十余名艺人把演出范围扩大到了富河南岸的数个乡镇以及邻县通山、咸宁及黄石市一带，并到邻省江西的武宁县演出。

1979 年至 1983 年的四年时间内，文化馆简易书场接纳阳新说书艺人石裕富、程良柏(1940—)、王菊芳(1957—)、程时端等五十余名，共演出八百余场，观众达六万多人

次。其中东源乡女艺人王菊芳演出二百余场。她根据小说改编演唱的《杨家将》在县城风靡一时。1981 年 4 月，县广播站还录播了其中片断《杨六郎》。1984 年，艺人程良柏在邻市黄石市上窑区书场，演出了《林海雪原》、《野火春风斗古城》等书目，达一月之久。1983 年冬至 1985 年春在兴国镇(城关)短途运输站书场，接纳艺人三十多名，演出四百多场，观众达二万多人次。最受欢迎的书目有石裕富的《封神榜》、《粉妆楼》，王菊芳的《天宝图》。其中王菊芳出类拔萃，为阳新广大听众所熟悉。1980 年她从三溪演到兴国城，一人开辟了文化馆、搬运站、胜利街三个书场。她长于白天读书，晚上即可上场说唱，可一月内不演相同书目。她的道白清晰，唱腔质朴，嗓音透亮，表演大方，书路严谨。1982 年曾代表咸宁地区参加湖北省第二届"百花书会"，受到专家好评。

襄阳大鼓　原称大鼓书、鼓儿词。流传于鄂西北的襄阳及随县、枣阳等地，历来以襄阳为最盛，艺人也最多。

襄阳大鼓为一人表演，以唱为主，说唱相间，以襄阳方言说唱。演唱时，左肩挎一厚约十厘米、直径约二十五厘米的两面鼓，右手执鼓槌，左手持云板，击鼓打板伴奏。

据艺人严让才说：光绪年间，住襄樊樊城公馆附近一位姓徐的大鼓艺人，因唱大鼓而发财。1935 年约六十五岁时，死于洪水。他的单传弟子徐清(1890—1958)嗓音好，口齿清白，技艺较高。四十多岁时以卖艺的积蓄在樊城金火巷买房开杂货铺，中断行艺。抗日战争时，家被战火焚毁，才又到鄂西北山区均县等地重操旧业。并收乞讨盲人李四辈、马聚英、严让才(均为襄阳人)为徒。后李四辈收徒董汉华、汪正富，马聚英收徒宋占魁，严让才收徒田和宝。

抗日战争期间，襄樊、老河口等城镇，因避难而集聚了各地来的难民。襄阳大鼓成为最受欢迎曲种之一，常被人们拦唱到深夜。严让才因演唱技艺高受到普遍欢迎。严让才(1914 年生)三岁失明，十六岁入丐帮学打莲花闹，1940 年前后瞟学襄阳大鼓，后拜徐清为师，正式改唱襄阳大鼓。他嗓音宽阔明亮，行腔有韵味，道白顿挫入扣，鼓板点子多变。演唱的《卖杂货》、《三元记》、《箱担记》颇受群众欢迎。尤以《杜纪兰哭监》感人至深，久演不衰。此时，还涌现出如李金合、乔金山、赵有财、肖经学、宋老四、马朝东、贺金传等一批自学成材的襄阳大鼓艺人。

襄阳大鼓原有的传统曲目，在艺人口传心授中失传甚多，老艺人现在还能演唱一百多个。除长篇如《三国》、《水浒传》、《封神榜》、《西游记》、《杨家将》、《三侠五义》等外，亦有《卖杂货》、《尤三姐拜寿》、《王员外休妻》、《小二姐做梦》等小段和书帽。

1952 年参加全省汇演时，大鼓书、鼓儿词正式易名襄阳大鼓。五十年代襄阳文工团对其进行搜集整理，并搬上舞台演出，改肩背大鼓为鼓架支撑，伴奏除云板和书鼓外，还加进二胡、三弦、扬琴等乐器。但单人行艺时还是以原有形式演唱。新编曲目有《开箱记》、《开闸板》、《拆戏台》、《处处想起毛主席》、《王大妈哄小娃》等。1954 年，艺人严让才在均县城

关及草店演唱长篇《杜纪兰哭监》，观众通宵达旦观看。“文化大革命”结束后，1979 年，六十五岁的严让才又携鼓走上街头，群众仍然争相拦唱。

益阳大鼓　又名益阳鼓书、蛮调。流传于湖北随县北部的古益阳（史称义阳，明末清初置县）之新城、沙河、合河、天河、英店、草店、高城、江头、青台、万河一带。

据该曲种唯一传承人徐元秀介绍，早在二十世纪三十年代中期，有益阳鼓书艺人吴承福在新城一带行艺，后将此技艺传授给合河的郭汉卿（1948 年去世）。当时，演唱者多具有一定文化修养和社会地位，曲目多为劝善、攀道之类的内容，因此艺人颇受乡人尊敬和欢迎，称为“先生”。艺人凡移地演唱，必有当地有声望的“牌官”负责接待，并为其“排场”。演唱完后，也由“牌官”代艺人向听书人家收取报酬。家族中如有续族谱等重大事件时，也要请艺人演唱。演出场地多设在街头巷尾或场坝庭院。演唱者讲究穿着气度，身着长衫，头戴礼帽，脚蹬千层底布鞋。1946 年郭汉卿在新城演出，徐元秀见其气度不凡，异常羡慕，场场不落地听书。后在郭汉卿的指点下，徐学会了传统书段《杨金豹下山》、《白文秀私访》、《三门剑》、《白猿偷桃》等，并掌握了其唱腔、板式及表演程式。1951 年，徐元秀参加了中国人民志愿军赴朝参战。在军中运用益阳大鼓形式歌唱志愿军的英雄事迹，自编自演过《何泽兴摆渡》、《三等功臣周伯光》等曲目，受到志愿军官兵的欢迎，并获志愿军十九兵团五八四团战士创作自编自演一等奖。1953 年在朝鲜开城参加了师的文艺汇演获师创作表演一等奖。其作品被编入军部出版的《战士汇演优秀节目选》一书。1955 年徐秀元复员回随州，又经常演唱益阳大鼓，成为这一艺术形式的惟一传承人。1977 年，随州市群众艺术馆挖掘民间艺术时，该馆音乐干部发现了这种艺术形式，对其进行了录音整理，才使这一濒临失传的曲种得以保存下来。

演唱益阳大鼓时，在演唱者前面横放一书桌，桌上放有三角架支撑的扁平书鼓（直径二十五至三十厘米，厚约十厘米），另放有醒木一，纸扇一，手帕一，供渲染气氛及表演各种角色人物时使用。演唱时，左手敲击云板（长约二十三厘米），右手执槌击鼓。其程式为：开堂前，先拍醒木静场，吟诗白，再以衬词润腔，接唱两句正板进入故事。

唱腔有〔起板〕、〔平腔〕、〔嚓子〕、〔悲腔〕、〔飞板〕、〔垛子〕等，均为一眼板。其音调为当地孝歌、山歌衍变而成。

东山番邦鼓　原名番邦鼓。流传于湖北境内江汉平原的石首、临利、公安以及与湖南接壤的华容、安乡、南县等地。因说唱语音以石首县的东山（亦名桃花山）方言为主，故名东山番邦鼓。

东山番邦鼓的起源无史可考，仅有传说。历代番邦鼓艺人收徒时，都要传教以下唱词：“鼓槌一对七寸长，先讲中原后说番邦。汉王围困番邦地，内无粮草外无救兵。齐人兄弟置台锣鼓，混出番营回国求救兵。这才留下番邦鼓。”以此说作为番邦鼓的形成源头。

调关镇连新垸村艺人袁高位（1930 年生）说，他十五岁学艺，师从滑家垱万里鹏（1898

年生)，桃花山艺人罗德元(1928年生)亦师承万里鹏。万里鹏则师从严占武(石首人，后迁入华容鲢鱼)。而严占武离开石首较早，生卒不详，据推测，严的活动时期当在清末民初。

中华人民共和国成立之前，东山番邦鼓艺人有两种行艺方式：一为坐馆唱书，一为沿门乞唱。在茶肆酒馆唱书者，多演唱一些有故事情节的长篇书目；沿门乞唱者多唱传统的小段，或即兴演唱一些吉言利语。东山番邦鼓为二人行艺。坐唱为主，主唱者将鼓置于腿上，双手执鼓签击鼓，辅唱者左手持一马锣，右手持鼓槌伴击，并帮腔。单人行艺的，将马锣靠近鼓面，锣鼓同击。艺人在乞讨行艺时，则用站唱。

东山番邦鼓的传统曲目有"三衫"、"九记"、"三公案"。三衫即《白罗衫》、《栋罗衫》、《八宝衫》；九记即《戒子记》、《绣鞋记》、《三英记》、《蜈蚣记》、《借儿记》、《双肝记》(又名《双肝祭灵》)、《柜子记》、《回门记》、《挺肠记》；三公案即《彭公案》、《包公案》、《施公案》。后在行艺过程中，又根据小说传奇、民间故事改编了《蓝罗衫》、《珍珠塔》、《牙银记》、《白布记》、《插子记》、《春臼记》、《刘妙春赶考》等。艺人还依事唱曲。丧事则唱《琵琶记》，婴儿满月则唱《唐僧出世》。这些曲目大都属中篇，一般唱四至八小时。另外还有书帽，如《十绣》、《劝酒》、《文王访贤》等，唱词大都只有二三十句。唱腔曲牌有〔四平板〕、〔北四平〕、〔悲腔平板〕、〔悲腔哭板〕、〔赶板〕等。

1952年，番邦鼓艺人参加了石首县业余会演，第一次将该曲种搬上舞台。从1952年直到1958年这段时间番邦鼓较为盛行。"文化大革命"中该曲种几乎绝响。仅在1973年夏，有艺人把演唱形式改为单人站唱，用鼓架支撑小鼓，并用小型民乐队伴奏，参加过荆州地区的文艺会演。"文化大革命"后，县文化馆创作了番邦鼓曲目《江妖婆闹学潮》作街头宣传，并在县内录音广播。1978年9月石首县举行民间艺人会演时，正式将番邦鼓更名为东山番邦鼓。以后相继创作了《一分钱》、《半斤稻种》、《计划生育好》等小段。并在基本唱腔的基础上，发展衍化出了〔新四平〕、〔四平花腔〕、〔东山数板〕和〔杂腔〕等唱腔曲牌，丰富了东山番邦鼓音乐。八十年代初，艺人袁高位为便于说大书，使用了醒木和纸扇，拓宽了东山番邦鼓的表演路子，增强了表现力。

由于东山番邦鼓说唱的方言较重，因而流传地域受到限制。且因"文化大革命"变故，艺人断层现象严重。至二十世纪八十年代初石首县的东山番邦鼓艺人只有七人，其中能行艺的三四人。他们在本县及临近县坐馆唱书，偶尔也出入寿府孝堂，演唱寿书和孝书。

随州大鼓　流传于湖北境内的随州及与之毗邻的安陆县等地。民间俗称打鼓说书、鼓儿词、打鼓京腔。

相传，随州大鼓最早从河南传入。由"犁铧音"衍变而来。据一百二十多岁的长寿老人胡元清(1861—　)口述，他在三十岁(1891)时常进出书场听书，那时就有六七十岁的鼓书艺人在此打鼓说书。

随州与河南省接壤，是南北文化的交汇之地，打鼓说书由河南传入之后，逐渐形成了

以随州城为界的南路与北路两个流派。北路艺人继承了“犁铧音”的表演形式及其传统的演唱风格，发音急促高亢，出腔硬且直，道白中常夹有“咱们”、“俺”、“啥”、“说”等中原口语及音调。艺人说书时，右手击鼓、左手执犁铧尖，发音高尖而唱腔低平，人们戏称此种唱腔为“老少配”。南路鼓书艺人除沿袭了打鼓说书说唱相间的基本特征之外，说白已逐渐地由中原音韵，转化为当地方言俚语，唱腔也在北方鼓书音调中融入了当地的花鼓腔及孝歌的音调。南路在道白中多用“我”、“屋内人”或“堂客”等随州俚语，并改犁铧尖为云板，唱腔音调徐缓悠长，与北路鼓书形成了鲜明的对比。

随州大鼓的北路与南路艺人都十分讲究风度。作场时，多数艺人都是头戴礼帽，身着蓝缎长衫，乡人尊称鼓书艺人为“先生”。艺人进出书场均由“滑杆”接送。说书时，艺人将短架子书鼓置于书桌之上。书桌上除放书鼓之外，还放有扇子、钢棍、手巾、惊堂木(即醒木)等道具。随着书目情节的需要边说边唱，并辅以一定的表演动作，绘声绘色地说唱故事。当艺人说到紧要处，常以钢棍比作刀枪，以手巾喻作小姐夫人，以扇子喻作公子少年，并不时地拍击惊堂木以渲染气氛。艺人除在茶馆作场演唱之外，还常被乡人邀请参加祭祖、堂会等活动。

随州大鼓的书目分书帽与正书两种类型。书帽多为生活故事及轶闻趣事的小段，正书多为惩恶扬善及反映朝代兴衰的“朝书”、公案、剑侠等长篇大书。因这类书目中多惩恶扬善的内容，故随州大鼓又有“说善书”、“讲条目”之称。传统书目有《罗成问卦》、《天宝图》、《凤仪亭》、《五虎平西》、《隋唐演义》、《木兰从军》、《狄青南征》、《美猴王》、《呼延庆打擂》、《小将守关》、《铁丘坟》等；书帽有《酒朋友》、《开篇词》、《懒老婆》等。北路唱腔有〔飞板〕、〔平腔〕；南路唱腔有〔起板〕、〔赶板〕、〔飞板〕、〔垛子〕、〔悲腔〕、〔平腔〕。

钢镰大鼓　　又叫钢镰鼓书。流传于鄂东北的大悟、应山等县。相传由北方传入。

大悟县吕王区钢镰鼓书艺人胡先和说，鼓书分高、长、财、大龙、小龙、金、徐、银八门，钢镰大鼓属财门，他属“合”字辈。

据艺人颜善俊说，他的师傅余少甫(1911—1971)，是大悟县新城区人，生前会唱道教经文、皮影戏、说鼓书，他先后传徒江志云、姜光荣、李服强、颜帮佑、姜德平、颜善俊。颜帮佑又带张友猛为徒，张友猛传艺于张友春。从余少甫到张友春，钢镰鼓书已有四代传人。艺人胡先和(生于1919年)说，他的师父是李自清(1866—1933)。李自清十九岁跟杨明清(1824—1887)学唱鼓书。杨明清是河南省光山县北向店人，是一位教书先生，白天看书，晚上说书，在当地很有名气。向他学艺的有周宗臣、董云南、肖建余、闵征猛、徐大坚、王建军(大悟吕王人)、邓建洲、杨李洲(河南光山人)等八人。

钢镰大鼓艺人的行艺方式：一是赶庙会，二是赶酒宴，三是坐乡湾，四是坐茶馆。赶庙会，赶酒宴是鼓书艺人定期和受到一定时限制约的一种行艺方式。赶庙会因游人多，艺人也就可以得到较多的收入，加之，各路鼓书艺人聚会，可以切磋技艺、交流书目，所以庙会

是鼓书艺人最为活跃的演出场所之一。赶酒宴则多在吉日良辰。在农村乡镇中,逢人婚姻嫁娶、生子祝寿,设酒摆宴时,鼓书艺人便要前去赶酒。艺人在主人门口燃放一小挂鞭炮,再唱些吉利和颂扬之词,就会得到一餐酒饭,或得到主人家的一点钱财。主人若认为艺人唱得好,还会被留下来为客人助兴演唱,得到更丰厚的报酬。

坐乡湾是钢镰鼓书艺人的主要行艺方式。农闲时,在农村场坝或在乡人的堂屋,即可摆桌开卷,每晚说书,可十天可半月,也可以更长时间。鼓书艺人坐乡湾时,由村里牵头人派到各家吃饭,各家出一碗米或给一点花生、鸡蛋之类。艺人则可在白天到集市上变卖成钱。坐茶馆是鼓书艺人中技艺较高者的行艺方式。坐馆者多演唱长篇大书,因艺人可以招徕顾客,增加收入,故说书也受到茶馆的欢迎,艺人亦可按收入的比例分成。此外,还有一些技艺低下的艺人,走乡串户,沿门乞唱,艺人谓之"说门书"。

钢镰大鼓以坐唱形式为主,有时也站唱,并辅以一定的表演动作。演唱时,艺人左手执两块月牙形钢镰(或铜镰),右手执木签击鼓(七寸小鼓),两手配合,击出有节奏的鼓声和金属片碰撞声。钢镰和鼓既是艺人的伴奏乐器也是艺人的表演道具。

钢镰大鼓以鄂东北 方言行腔和说白。艺人有长书三分唱七分白,短书七分唱三分白之说。长书以说为主,短书以唱为主,书帽和小段则只唱不说。唱词讲究音韵,全段书通常是一韵到底。唱词以七字句为主,其中也有不规则的句式。因此,常用一些衬词填充音节上的不足,并常在演唱正书之前,加唱一些逗趣的题外小段,吸引听众,艺人谓之"打闹台",待观众到齐,场内安静之后才转入正书。

钢镰大鼓的唱腔有〔高腔四平〕、〔高腔慢四平〕、〔高腔叹腔〕、〔平腔四平〕、〔变腔四平〕以及〔新腔四平〕等。传统曲目有《粉妆楼》、《济公和尚闹东京》、《飞剑奇侠》、《飞龙传》、《平顶山》、《道光私访》、《打蛮船》、《二十古人闹昆阳》、《访友》、《五子反唐》等等。

中华人民共和国成立之后,钢镰大鼓艺人在新文艺工作者的协助下,除演唱传统书目之外,也演唱反映现实生活的新书目。新书目有《鼓书逢春》、《巧设迷魂阵》、《李师长三捉刘亚清》等,曾在 1983 年湖北省举行的第二届"百花书会"上,荣获三等奖。

宜都梆鼓　　宜都梆鼓俗称梆鼓子。流传于宜都县境内的王畈、姚店、红花、王池等地,是中华人民共和国成立之后,在当地民歌的基础之上,吸收民间吹打乐,逐步发展衍变而成的一个新的曲艺品种。

1958 年,宜都县举行文艺会演,姚店公社山河管理区青山大队社员彭海洲在"薅草锣鼓"的基础上创作了《跃进锣鼓》,宜都县农村文化工作队的李士豪为之记谱整理,为宜都梆鼓奠定了基本腔调。

1959 年春,宜都县群众业余宣传队在王畈演出的、由四男四女手持两个竹梆互击,并配之以唢呐、锣鼓的梆鼓子《人民公社好》的基础上,创作出了第一个宜都梆鼓曲目《唱红亮》,参加宜昌地区举行的群众业余宣传队会演。1965 年 4 月 15 日,宜都县农村文化工作

队李士豪、钱斌、李克昌等人，又在其基础上加工整理，定名为《党的光辉照红亮》，参加了湖北省农村文化工作队和故事员汇报演出。这一形式受到大会的肯定，湖北人民广播电台为其录音，向全省播放，扩大了影响。是为此曲种形成之始。

1973年，宜都县文工团创作人员高昌荣、张宝玺、朱传迪等人又对这一形式进行整理和改革，创作出了新的梆鼓曲目《谢亲人》，参加了宜昌地区专业文艺会演。《谢亲人》改多人演唱为一人演唱；改竹梆为一大一小、音高不同的两个楠木梆子，将其叠置为阶梯状，固定在铁制的鼓架上；改堂鼓为说书用的书鼓。演唱时，演员自击梆和鼓，一人多角，说唱故事并辅之以一定的表演动作。

伴奏乐队除保留唢呐及低音虎锣、马锣、勾锣等特性乐器之外，还增加了二胡、扬琴等丝竹乐器。二胡、扬琴为唱腔伴奏，唢呐、击乐则用于唱段的前奏、尾奏、起板、转板以及甩腔帮唱。既保留了原有的特色，又丰富了梆鼓的表现力。

1975年，宜都县文艺创作组李大培、陈扬声、张宝玺等人将京剧《沙家滨》选段《军民鱼水情》移植改编为梆鼓曲目参加宜昌地区农村文艺会演，获演出一等奖。

1976年经宜昌地区推荐，宜都梆鼓奉调进省城，加工排练由沈兴亚、陈扬声等人移植改编，由朱传迪配曲，谭金华演唱的《打虎上山》，并随湖北省代表队晋京参加全国曲艺调演及全省巡回演出活动。由于其形式新颖，演员表演得体大方，地方色彩鲜明，普遍受到好评与欢迎，宜都梆鼓的唱腔、表演也至此渐趋规范。

二十世纪七十年代末至八十年代初，宜都梆鼓的活动仍较活跃，其重要曲目有《醉酒》、《红旗颂》、《春风吹绿花明楼》、《捉鬼》、《定婚之后》、《风雪密电》、《送情》、《特殊礼品》等等。

漳河大鼓　形成于二十世纪五十年代。它的前身是打鼓说书。流行于宜昌地区当阳县漳河两岸的淯溪、清平、官档、慈化、河溶一带，其中以淯溪镇为最盛。

漳河大鼓的唱词以七字句为主。唱腔由流传于漳河两岸的花鼓腔、唢呐曲和民间小调糅合而城 。唱腔由〔水波浪〕、〔桑园会〕、〔红绣鞋〕、〔七句半〕、〔牛擦痒〕、〔洛阳腔〕、〔飞蛾调〕、〔打猪草〕、〔金货郎〕、〔扇子花〕、〔跑马调〕、〔卖杂货〕、〔桂花调〕等曲牌构成，其中以〔水波浪〕为基本唱腔曲牌。

淯溪、河溶自古以来就是江汉平原和鄂西山区的交汇之地，高山平川的民间艺人常云集此地说书争唱，交流技艺，有着悠久的说唱文化传统。《当阳县志》载有诗云："两岸鼓声云外落，一溪琴韵月中传"，正是这一文化传统的真实写照。所谓"鼓声"，就是说书者所击的那种直径尺许、高约五寸的十班鼓；所谓"琴韵"，指伴奏者所拉的"四弦子"。这里的说唱常见的多是夫妻双档，挨村走户，男的打鼓说书，女的拉琴吟唱，并常聚众于明月柳荫之下，一唱就是半夜。这一带除流传打鼓说书之外，还流行花鼓、皮影戏、梁山调、民间吹奏十班鼓和众多的民间小调。漳河大鼓正是在打鼓说书的基础上，糅合其他民间艺术形式的特

点而逐渐形成的一种民间曲艺新品种。

二十世纪五十年代初，有人把十班鼓模拟湖北大鼓的打法，配以漳河民歌，演唱表现劳动人民翻身作主人的新唱词，名之曰漳河大鼓，受到群众的欢迎。1958年冬，淯溪人民公社业余剧团成立。由淯溪砖瓦厂职工石鉴恭根据农村青年李道玉、杨才英先进事迹作词，民间艺人刘家焕将花鼓腔〔桑园会〕加以改造，并糅进〔红绣鞋〕及打鼓说书唱腔而成的〔水波浪〕配腔，社员罗福友演唱的《两朵红花》，首次以漳河大鼓的形式搬上了舞台，并参加了1959年当阳县和宜昌专署举行的农村业余文艺会演，获得创作、演出两个奖项。在专署会演之后，各代表队纷纷传抄，漳河大鼓遂正式定名，并传唱全县。1977年，由余怀勋作词、石鉴恭配曲、严祥林演唱的漳河大鼓《接师傅》获湖北省农村业余文艺调演优秀奖。

漳河大鼓可一人或二人演唱，亦可三人或多人演唱。单人演唱时，其形式与湖北大鼓相似；二人演唱时，与渔鼓的形式相近；三人演唱时，分鼓手、生角、旦角。鼓手是乐队的掌板者，又是表演者，常将故事的楔子、情节和跋，陈述于观众，似解说员，起穿针引线作用。生、旦二角则以曲目中的人物口吻，进行说、唱、念、做。它的主要伴奏乐器是四弦子，用指关节触弦演奏。其它的有绷绷琴（一种土三弦）、二胡、唢呐、笛子。打击乐器用小钩锣和小马锣。

漳河大鼓自产生以来，相继创作、移植、改编并演出了二十多个节目。有以董必武同志视察漳河水库为题材的歌颂老一辈无产阶级革命家与人民群众鱼水关系的《漳河渡》（余怀勋词、石鉴恭配曲）；有歌颂雷锋精神的《闪光的螺丝钉》（余怀勋词、石鉴恭配曲）；有歌颂农村新人新事新风尚的《水上巡诊》（文士辛词，胡虎、彭光元配曲）、《四十五码胶鞋》（吴家祥词、鲍传华配曲）等等；还有根据当阳玉泉寺的传说改编的《并蒂莲》（王友兵、张五一、简隆云、铁音词，鲍传华配曲）等。

三棒鼓　以抛耍三根嵌有古制铜钱的鼓棒，并击鼓而歌得名。主要流传于湖北省江汉平原地区的天门、沔阳、潜江及鄂西南山区的来凤、利川等县。

江汉平原的三棒鼓原于何时、何地，无文字记载。艺人历代相传说，元末沔阳人陈友谅，参加红巾军起义，其夫人阇氏随军征战，常在战场上骑马打三棒鼓，以激励士兵杀敌。

天门市乾驿区易家坛老艺人杨兴友（生于1905年）说：清道光年间（1821—1850），易家坛有个擅丢三棒及刀、叉、火把的艺人易家爹，曾娶一善打凤阳花鼓的凤阳女为妻。天门三棒鼓世家陈登州（生于1921年）称：其曾祖父于清同治年间曾逃荒到凤阳府（今安徽凤阳）打三棒鼓卖艺。三棒鼓演员陈本楚说：在他曾祖父那一代，曾有凤阳花鼓艺人在天门卖艺。三棒鼓的发展与安徽凤阳花鼓有着密切关系。

三棒鼓在江汉平原，尤其是天门一带极为流行。天门在历史上灾害严重，"九年淹七水十年九不收"，灾民多出外谋生，其中以打三棒鼓者为最多。天门市乾驿镇归侨杨泽康老人，民国六年（1917）十三岁时，随胞兄打三棒鼓，经黑龙江到了俄国，持"禀帖"沿途卖艺。

禀帖全文为："家住楚北，籍落天东(天门东乡)，素习生理，从未离乎梓里，业勤耕织，不料阳候(水神名)肆虐，洪水成灾，淹没田垸，损坏房屋，牲畜农具，平流逝尽。呜乎！千村哪见烟火起；哀哉！四境不闻鸡犬声。欲生者十无八九，愿死者数以万计。民不得已，扶老携幼，糊口于四方；涉水登山，逃奔于贵境。恳乞贵县富户，热心长者，施恻隐之心，修好生之德，赏给口粮路费，以便前途逃生。卑民如有生之日，永感二天之德也。"原湖北省华侨联合会副主席、天门县人大常委副主任、县华侨联合会主席、县文化局副局长石首成，1931 年九岁时，一家五人随父逃水荒，在姨父的马戏团学打三棒鼓，流浪到马来西亚、印尼、新加坡、越南、汶莱等国及香港、澳门等地方，1947 年才回天门定居。天门乾驿镇蒋湖的蒋祥保于 1935 年带领一家五人"出近门"(国内)打三棒鼓经云南、贵州、广东、广西，后持"禀帖""出远门"(国外)经泰国、到印度加尔各答市。现侨居该市经商。据 1952 年 6 月统计，天门乾驿镇易家坛五个村的人口有四百三十七人，而在海外的华侨及侨眷竟有六百四十五人，其中多数为打三棒鼓外出的。江汉平原三棒鼓艺人的足迹遍及祖国各地，并远涉重洋达到欧洲、东亚和东南亚各国。

抗日战争时期，日本侵略军占领江汉平原，许多艺人打起三棒鼓远逃他乡。在远离天门千里之遥的鄂西南山区五峰县有一首民谣唱道："说起三棒鼓，真正学得苦；鬼子进城无处住，出门才打三棒鼓。……家住湖北省，地名天门城，鬼子进城我出城，出城逃性命。父母年纪老，不得跟起我们跑；鬼子进城捉住了，一刀一个杀死了。"他们一边进行抗日宣传，一边沿途卖艺乞讨度日。

三棒鼓，为走唱或立唱兼手技表演的形式，没有道白。轮番地抛耍三根嵌有铜钱的木棒击鼓伴唱，另佐以马锣。演唱形式主要为单人演唱和双人演唱两种。单人演唱者自丢三棒击鼓伴唱并奏马锣(马锣挂于鼓右侧)；双人演唱者则是一人丢棒击鼓，另一人奏马锣，二人同唱。三棒鼓的鼓直径为三十五厘米，高约十三厘米。三根鼓棒长约二十三厘米，凿三个不同侧面的小方孔于棒上，嵌入方眼铜钱，丢打起来，铜钱相互碰击，鼓棒上下翻飞，击鼓合成节拍。

丢打三棒鼓的技艺有二三十种。如"金线吊葫芦"、"姑娘纺棉纱"、"白蛇吐飞箭"、"麻雀钻竹林"、"乌龙搅水"、"鳊鱼戏水"、"玉带缠腰"、"簸簸箕"、"砍四门"、"单跨花"、"双跨花"、"单背花"、"双背花"、"织布"、"绞花"等等。

三棒鼓的传统曲目多数为反映旧时人们的苦难生活及对统治者的不满。唱词通俗易懂，多为四句一段(也有三句的)，每段一道韵辙。句式不一，较常见的有五、五、七句式，如《十绣》："一绣武昌城，百姓齐了心，剪了辫子杀官兵。"最多的为五、五、七、五句式，如《十恨》："打起三棒鼓，想起旧事情，千仇万恨诉不尽，越想越伤心。"也有五、五、七、七句式，如《逃水荒》："小小三棒鼓，实在学得苦，年成不好跑江湖，逃荒讨米把口糊。"另有四个七字句的，如《宣统皇帝坐金銮》："宣统皇帝坐金銮，不愁淹水不愁干；山珍海味吃不尽，可怜百

姓多灾难。"另有许多表现男女爱情的小调曲目如《月望郎》、《姐望郎》、《俏冤家》、《叹五更》等。1949年流浪到浙江绍兴一带的艺人将《十八相送》、《十里亭》、《访友》等当地的地方曲种曲目移植为三棒鼓曲目带回家乡演唱,此时,江汉平原诸县的三棒鼓始有长篇曲目。之后,三棒鼓艺人曾根据邻县京山的案卷故事创编了长篇曲目《遗案歌》。

三棒鼓何时传入鄂西南的来凤、利川已无从稽考。从两个县艺人师承关系推算,至二十世纪八十年代,三棒鼓在来凤、利川的流传至少已有近二百年的历史了。其中利川人将三棒鼓又称为"花鼓"。来凤县三棒鼓艺人李蓬贵(1928年生)说,其师是八十高龄的李荣达,而李荣达的师父是李云案,李云案再往上是李连川。李家院是三棒鼓世家,就不知有多少代了。

三棒鼓传入利川县的时间较晚,从瞿庭升(生卒年月不详)学唱三棒鼓开始,利川县已有三代艺人,即第一代瞿庭升;李佩雪、吴宁桥(生卒年月不详)等为第二代;刘永安、权有发等人为第三代。据说,瞿庭升原为"挑二"(即旧时以运盐为生的脚夫),他把川东和湘西一带的三棒鼓学过来,再糅进家乡的一些民间小调,用方言土语演唱,遂渐逐形成了利川柏杨坎一带的三棒鼓。

流传于鄂西南的三棒鼓,一人唱时,一手执鼓,一手击锣,边击边唱,略带表演动作;三人演唱时,一人掌鼓,一人敲锣,一人打竹板或兼杂要,其中,以掌鼓者为主唱,其余二人帮唱应和;若四人演唱时,掌鼓者(鼓放在由六根小指粗、约一厘米长的竹棍交叉串成的鼓架上)边抛、边打、边唱。一人打马锣,一人抛尖刀(三至十二把),一人玩连绞棒。后来又有些艺人在演唱时增加数人耍刀、枪、钢叉、镰刀、斧头、藤圈、瓜果、苞谷等物。在诸形式中以一鼓一锣的二人班最为常见。

流传于鄂西南的三棒鼓,以唱为主,辅助于各种抛技。其抛技有:"砍外四门"、"砍内四门"、"安安送米"、"二仙传道"、"靠背换刀"等四十余种形式。唱词有五字句、七字句和五、五、七、五句式。唱五字句和七字句时,都是唱一句打一番锣鼓,后两句连起来唱,然后以鼓作收束。唱腔曲牌有〔来凤调〕、〔四川调〕、〔相思调〕、〔永新调〕及〔花鼓小调〕等。其曲目除"见子打子"的即兴小段之外,长篇书目有《天仙配》、《八仙庆寿》、《韩湘子庆寿》、《安安送米》、《四郎探母》、《秦雪梅吊孝》等等。新曲目有赞颂革命、歌颂红军的《桑植出贺龙》、《打龙山》等。

中华人民共和国成立之后,江汉平原一带的三棒鼓演唱人才辈出,天门乾驿人陈本楚(生于1933年),既擅长手技,又善于演唱,曾在1950年湖北省文学艺术工作者代表大会上演出,为第一个将三棒鼓搬上舞台演出的艺人,并随湖北省文学艺术工作者联合会文艺工作团于1951年赴北京演出。还曾赴朝鲜慰问中国人民志愿军。艺人陈登州,出生于三棒鼓世家。他身怀绝技,除抛击三棒外,亦能抛耍钢叉、火把、镰刀、脸盆、及鸡蛋、蚕豆,以增加演唱情趣。陈于1958年赴京参加第一届全国曲艺会演。中华人民共和国成立后新编

的三棒鼓曲目有《绣十景》、《绣花》、《打起三棒鼓》、《我们湖乡新事多》、《敲锣打鼓上北京》等。

郧阳花鼓子　流传于鄂西北的十堰、郧县、郧西、竹溪、竹山、房县及均县等县。因其早期的唱词多采用四字、六字相间的骈文，故又叫做“四六句”。

郧阳花鼓子的形成，一说由鄂西北民间锣鼓曲中的“阳锣鼓”发展衍变而来，一说由当地的灯歌衍变而成。花鼓子的音调高昂，节奏欢快，主要演出于婚娶、寿庆和年节的欢乐场合。同治五年(1866)所修《郧阳志》记载：“十五日为上元节，道衢张棚结彩，火树银花，灯烛辉煌，又有火龙、竹马、狮子皆以纸竹装点为之，而明光一照栩栩欲活谓之元宵灯会”。据民间艺人王椿堂回忆，清末民初郧阳花灯盛行，各地灯会组织甚多，每年正月十五日花灯集会，一台花灯多达百余人，表演形式多样，其中彩莲船、小推车、挑花篮边演唱表演边唱花鼓子。另有高跷、抬妆，演员扮演各种“故事”，有《八仙过海》、《桃园三结义》、《白蛇传》等，均属哑剧形式，只有三人穿梭其间边舞边演唱花鼓子。在晚间“卧灯”时，唱彻通宵，其曲目有本头、段子和散曲。由此看来，花鼓子或由锣鼓曲发展或由灯歌衍变，两种说法可以并存。

十堰市“二棚子戏”老艺人王发庭，人称王老四(1909—　)说，自幼和同乡罗文善(1906—　)在一起唱花鼓子，罗的父亲罗来齐是茅坪一带有名的歌师傅，他爷爷罗元楼在方圆几十里地也算个有名的唱家。罗元楼年轻时年年春节参加元宵灯会，以唱花鼓子出名。到现在已有一百多年了。他十三岁就同罗文善和二哥参加灯会，主要唱花鼓子。十八岁参加了陕西随阳县肖德元“二棚子”戏班子，跑遍了汉中、安康地区的码头和乡村，演唱过花鼓子《蔡鸣凤辞店》等，经常在上戏前加演花鼓子段子《懒大嫂》、《绕口令》。

十堰市民间艺人郭贵恩(1926—　)说，他十来岁就会唱花鼓子《高高山上一庙堂》，他的师傅张广胜，群众称为“歌布袋”，常常带他到处唱“地玩子”，方圆百把里地，娶媳妇他们去“打火炮”，老年人祝寿、丰收喜庆、年节日他们去唱花鼓子。

郧阳花鼓子，早期多以“地玩子”和“坐堂”形式演唱，一班子人，在禾场、院内、堂屋围圈而坐，边打乐器边唱花鼓子。乐器有鼓、锣、镲、小锣、扛锣。一人为主唱，击乐手轮流演唱，先唱即兴创作的有关该次活动的主题内容，再唱说古今讽刺段子或本头。另一种则由三人边舞边唱，这种形式多用于灯会。

郧阳花鼓子的主要唱腔有〔平腔〕及〔埸腔〕。二十世纪八十年代，在许多方面有了改革和创新。唱词句式原来只有七字句和十字句，后根据情节的发展，多则十字，少则五字，还增加了五、五、七、五句式。伴奏乐器除原有的五件打击乐外，增加了二胡、扬琴、低胡、三弦、唢呐，由于增加了弹拨乐，更利于抒情说唱。演唱形式由原来的既是击乐者又是演唱者发展为一二个人领唱，分别扮演其中一个较固定的角色，伴奏者伴唱、合唱以烘托气氛，领唱者以唱为主，辅以表演动作，生动活泼。

郧阳花鼓子上演曲目分三种类型：本头、段子和散曲。本头：传统曲目有《梁祝记》、《金镯玉环记》、《七姐下凡》、《李宗保招亲》等，改编曲目有《教夫回头》。段子：传统段子有《十盏灯》、《求子》、《表菜名》、《表树名》、《表地名》、《懒大嫂》、《绕口令》、《十恨》、《珍珠倒卷帘》等，其创作曲目有《两姊妹》（罗中流作词）、《丫丫和花花》、《招贤榜》（罗中流作词）、《老刘进大楼》（林锦富作词）。散曲：《闲下无事下河玩》、《高高山上一庙堂》、《伙计二人地头上说》、《光身汉心中也自在》、《月光之下庆丰年》、《杨宗保招下穆桂英》、《花把蜜蜂搂在怀》。

兴山围鼓　　俗称“八人班子”、“八音子”。流传于湖北境内的兴山、秭归、宜昌、保康、谷城等县，尤以兴山最为兴盛。兴山县内山谷险峻，土脊民贫，旧时道路险阻，交通闭塞，山大人稀，经济文化十分落后。境内民间艺术品种繁多，围鼓遍布全县十二个乡（镇）。兴山围鼓曲牌众多，已知共有二百三十余首。曲牌由当地民歌小调、戏曲（踩堂戏、八岔子等）以及武当山道乐所组成。围鼓演出主要在红白喜事、生儿打喜、祝寿庆典、新屋上梁、年节玩灯、集会游行之时，也有闲暇自娱。

围鼓何时由外地传入，无典籍可考。据传，由两条路线传入兴山，且形成两大派系。榛子乡桃子沟艺人陈盛德说，他是十七八岁时为躲兵役而逃进青山的老林中，遇孤身一人以制作木梳为生的袁志泉（浑名袁麻子）收留了他，白天他帮师傅做木梳，晚上师父教他打围鼓。袁是兴山围鼓的一代宗师，时年四十多岁。陈盛德听师傅说，袁是在光绪年间学的艺，师从榛子乡的甘大荣，甘拜石天福（有保康人之说，也有兴山人之说）为师，石的师傅是谷城的王兴五。即这一脉系的围鼓是由谷城经保康传入兴山；另据水月寺艺人关启坤（1911—1978）说，他二十一岁时随师傅刘兴安（道士）学围鼓，他师傅是在光绪年间拜保康的王三师为师，王的师傅是保康的郑五师，郑的师傅是河南的老张师。并说，王三师教了兴山的刘兴安、王思举等三人。孔子河邹家坡的邹志常（1925 年生）也说，他是家传，从小学艺。父亲邹良必是随舅父王思举学艺。他听父亲说，当时，王思举到保康请来了王三师，在水月寺教了三班围鼓，除王思举外，还有黄粮的刘兴安，后坪的古白荣。其中，王思举人最聪明伶俐，学得最好。王三师的师傅是河南的老张师。与关启坤所说完全相同。即这一脉系是由河南经保康传入兴山，时间比谷城系稍晚一点。王思举等和袁志泉是同时代人。可见，至迟在清光绪末年（1908 年左右），围鼓已在兴山流传。

围鼓进入兴山后，由榛子乡向南传播，从水月寺往西流传，除高桥乡外，遍及全县，并由兴山传到了宜昌、秭归等县。关启坤于二十世纪五十年代在宜昌县的插旗冲、石板岗教了两班徒弟，邹志常之徒陈光润在宜昌秀水、阳向坪教了两班徒弟，李永久之徒孙李作权在秭归香溪教了一班徒弟。至二十世纪八十年代，兴山围鼓发展为三个派系：除了上述两大派系外，还有一位无师自通的著名老艺人李永久，他授徒众多，使这一派系的艺人约占兴山县围鼓艺人总数的三分之一。

流传于兴山的围鼓演出，多为“五人班子”，它的早期形式为八人班子，由于人员编制

多、队伍庞大，加上社会动乱，未能完整地传进兴山，在清末民初就已消亡了，一些唱腔、乐器也随之泯灭，所流传下来的，只剩下了仅供吹打的曲牌。据老艺人陈盛德(1913—1980)说，他本人未见过八人班子的表演，听师傅袁志泉讲，他本人虽未参加过八人班子演奏，但见过其师甘大荣参与保康等外地八人班子的表演，乐器有笙、箫、管、笛和云锣、小镲、勾锣等，边吹、边打、边唱、说古书唱故事，十分优雅。

围鼓在兴山无专业艺人，老一辈艺人多为手工业者，如袁志泉制木梳，李永久是木匠；也有宗教职业者，如关启坤学过道士；极少数为工商业者，如王思举是钱庄老板。后来的围鼓艺人，多为农民，也有不少手工业者(木匠、石匠、篾匠等)、国家公职人员和教师。他们多为男性。老一辈艺人文化不高，除王思举有一定文化，李永久只读过二年私塾外，多为文盲。师傅传艺靠口授，教曲牌是用嘴“哨”出来的。如“郎里个哨，郎里个哨，哨里个郎哨，一个郎哨”锣鼓经用“冬”(鼓)、“打”(崩子)、“匡”(锣)、“车”(叶子)等。兴山围鼓艺人不依此谋生，只是作为一种技艺被人重视，借以自乐自娱，当然也可得点额外的收入。

1963年元月，专业文艺工作者对围鼓首次进行了搜集、整理和学习。当时兴山文工团团长吉文斌于春节前请了李永久师徒五人至文工团。由王庆源、舒承全对曲牌及锣鼓演奏作了记录，七天时间共收集了七十余支曲牌及间奏。1963年5月兴山围鼓首次登台亮相参加宜昌地区专业剧团会演，1975年5月，集中了全县围鼓老艺人张连新、李永久、谭洪裕等七人，挖掘出了兴山围鼓《武曲子》七首，唱段十三首。

据调查二十世纪五十年代兴山约有十五个围鼓班子，六十年代以后一度遭受厄运，不足九个班子，到八十年代，全县发展到五十多个班子。围鼓的传统曲目有《昭君和番》、《山伯访友》、《萝卜顶》、《蓝桥汲水》、《丁癞子讨亲》、《何氏劝姑》、《顶草墩》、《卖花红》、《幺姑娘没蓄头》等。二十世纪七十年代以来，兴山县文艺工作者创作了一些围鼓新曲目。有的移植于京剧，如《春催杜鹃》、《你待同志亲如一家》；有的选取于民间故事，如《小闯王智惩贾善仁》；有的曲目则来自现实生活的人和事。

满堂音　又叫“琵琶板”。原为皮影戏唱腔，因在农家厅堂内演出时，吹、拉、弹、唱之声同时回荡于堂，故有其名。二十世纪六十年代逐渐演变为一种曲艺形式。流传于恩施地区的鹤峰县境内及毗邻的宜昌市五峰土家族自治县的湾潭镇一带。

据《容美土司资料》：清康熙二十九年(1690)，容美(今鹤峰县)土司王爷田舜年赴京朝贡期间，其长子田炳如出游湖南，见当地皮影戏别有情趣，便带回一个以荆河戏南北路伴唱的皮影戏班子，娱乐消遣。后有许多土著山民跟随学唱，同时，田、覃两土司家族中一些时乖命蹇的读书人也跟随学唱，聊以自娱。后来，学艺者与当地傩戏、柳子戏艺人合班演出而吸收其唱腔，同时受本地语言音韵影响，遂衍变发展成为具有当地特色的满堂音。从而取代了原荆河南北二路，成为皮影戏主腔。

满堂音为皮影伴唱时，其形式有三条板凳之说，即三人各坐一条长凳，一人托皮影，一

人击小鼓、土锣、土钹；一人弹自制的土琵琶、吹唢呐、打小锣。人物行当由三人分工演唱。满堂音除为皮影伴唱外，也常在闲暇时，围坐火炕取暖而坐唱。

据满堂音艺人张自海（1917 年生）讲：鹤峰县南渡江北岸马伏云的张启康（1887—1952）、张启春（1890—1945）、张启伦（1895—1981）兄弟三人，在私塾读书三年后，于光绪三十一年（1905）由其父亲请来一位能唱满堂音的周昌廷（生卒年月不详），在家为他们兄弟三人教唱满堂音皮影。张自海还说：清末至民国期间，鄂西唱皮影戏的班子甚多，但用满堂音伴唱的只有上述张启康班、鹤峰县清湖区的柳安庆班以及与鹤峰县接界的五峰金板山的万振海班。

张自海又名张阳斋，张启春之子，民国六年生（1917），十岁跟随父亲及伯父张启康跟班学唱满堂音，但主要授艺者为张启康。十八岁在当地出名，吹、拉、弹、唱样样皆精。常年在鹤峰县境内和五峰县的湾潭、采花及湖南省石门县清官渡、白竹垭、泥市等地走乡串户演唱，受到欢迎。他带徒传艺张家常（1929 年生）、费真齐（1935 年生）等十多人。常演的传统满堂音（皮影）有《苦双龙》、《征东》、《征西》、《火焰驹》、《雕龙扇》、《仁台县》、《白马关》、《双黑风》、《二虎山》、《连三喜》等五十多部。

1953 年鹤峰县文化主管部门组建自负盈亏的专业满堂音皮影队，由张自海任队长兼教师。除上演整理的传统的满堂音皮影外，还移植童话剧《打狼》、《捡蘑菇》、《好朋友》、《鹤与龟》、《猪八戒背媳妇》等。并移植创作反映现实题材的《两个队长》、《双教子》、《背篓姑娘》、《审椅子》、《三个木匠断案》等。此时县文化馆对满堂音进行了搜集整理，音乐干部杨斌还改编了多首满堂音唱腔，以适应唱新的需要。

1965 年，鹤峰县文化馆业余皮影队尝试将满堂音改为曲艺坐唱的形式，演出了由田泽延作词、杨斌编曲的《田大妈训弟》、《老两口积肥》等曲目，受到群众欢迎。满堂音逐步弃皮影而衍变为一种曲艺形式。

1979 年鹤峰县文工团创作的《人民英雄段德昌》，首次以一人多角，有表有唱的满堂音形式参加了湖北省的曲艺调演。1983 年由赵平国作词、陈鹤诚编曲，反映革命女英雄贺英事迹的《碧血丹心》满堂音曲目，由鹤峰县走马区业余演出队代表湖北省参加全国乌兰牧骑式演出队文艺会演。由苏琼玲、张正丽表演的满堂音曲目《“贝锦卡”血溅虎门》参加了湖北省第二届“百花书会”，获表演三等奖。

耍　耍　　流传于鄂西南山区的恩施、鹤峰等县，民间俗称“打耍耍”。

耍耍原为土家族人在家神前媚神娱人，载歌载舞的酬神祭祖形式。土家人称家神为喜神，在喜神前媚神而歌舞，又称喜乐神。土语“玩”谓“耍”，故又名喜乐耍、耍神或耍神儿、耍耍儿。

耍耍以歌颂神（祖先），以舞娱人，介乎于歌舞与曲艺两者之间。它深受土家人的喜爱，故遍布鄂西的恩施土家族苗族自治州各县市。耍耍分以唱为主的文耍耍，只舞不唱的武耍

耍和舞唱兼备的文武耍耍。其中文耍耍逐渐发展为走唱表演的曲艺形式。恩施市盛行文耍耍，鹤峰县盛行文武耍耍。

据恩施市三岔区艺人谭学朝（生于 1927 年）讲：已知最早的耍耍艺人为黄永早，其生卒年代不详。谭的师爷廖光道，生于同治五年（1866），光绪年间就在恩施市三岔和柏杨一带组班传艺。师傅黄图寿（又名黄栋庭），生于光绪二十二年（1896），也在三岔、七里一带演唱耍耍，是有名的"花旦儿"演员。

又据谭学朝说，早期耍耍只为祀神，后衍变为正月初九随狮灯到各家拜年讨喜钱的说唱形式，一人演唱，不上妆。内容多为恭贺新年，人旺家发的赞词，可得到主人的赏钱。后觉得一人演唱太单调，就改两人说唱。唱词也逐渐转向表达男欢女爱的内容。故必有一人男扮女妆，因打扮得好看，人们称为"花旦儿"、"花灯儿"。

耍耍早期音乐为祭祀音乐，后吸收灯歌中的花灯调，故唱腔曲牌较为丰富。曲目也由原来单一祭神发展到以娱人为主的生活题材内容。其中拜年的有《三朵吉庆》、《夫妻拜年》等；取材于生活题材的有《奴家门前一条河》、《奴家今年一十七》、《劝夫莫赌博》、《回妈屋》、《拜寿》、《闹五更》、《穷富莫交》等。

中华人民共和国成立之后，谭学朝等人表演的耍耍《穷富莫交》于 1955 年由湖北人民广播电台录音播放。1985 年，由唐清顺作词，黄应柏编曲，姜志新、曾珍珍演唱的《女儿会》参加了湖北省第三届"百花书会"，获创作二等奖，音乐二等奖，表演三等奖。

讲书锣鼓　流传于鄂西南恩施地区的鹤峰县走马坪一带。以所属大典河、芭蕉河最为盛行。是一种借助锣鼓伴奏说唱表演的曲艺形式。

据艺人康存秀、曾寅生、周烈铎、周烈统、刘祖林、刘德民介绍，当地的讲书锣鼓，是由大典河的曾昭达（1817—　）、曾昭锡（生于 1820 年）兄弟二人，于清道光二十年（1840）左右从湖南石门县的先阳河学来的。曾氏兄弟本是民间皮影戏艺人，声嗓甚好，唱讲书锣鼓逗人听，惹人学，很快便传到临近的向家山、芭蕉河、大沟，及至走马坪所属的后溪坪、锁坪、白菓坪、宜庄坪、阳河等地。自清道光二十年至公元 1985 年，讲书锣鼓在走马坪范围内，经历了六代艺人。艺人中，多是当地农民、教师和医生。农民中，除有兼事其他诸如唱皮影戏、还傩愿、做道士、看风水等职业外，还有不少兼为地方当事人。艺人的演唱，不为乞讨、谋生，只为爱好娱乐，也常应主家奉请，怀着虔诚，在田间颂神灵，或唱书文促进劳作，保佑人寿年丰。在春耕夏耘之时，有些人家便请讲书锣鼓艺人在"场口"上，以打鼓讲书"贺阳春"的热闹气氛招引众多人力，协助劳作，以讲书促进工效，减轻劳作之苦。

讲书锣鼓的艺人，无明确的机构组织，表演均属业余自愿。师傅即老艺人往往是演唱活动的中心。若是为在山坡田地间的劳作者演出，演唱者就站在众劳作者前，呈一字长蛇阵摆成的"场口"前七至八米处站着演唱；若是在堆苞谷垛的场地，演唱者于其旁或站或坐讲唱；若在灵堂，在棺木前置一张大桌，左边摆鼓，右边架锣进行演唱。演唱者可多可少。少

者二人，多可至六人。两人者一人击鼓，一人敲锣；三人者，一人击鼓，一人敲锣，一人拍板（或打勾锣）；四人者，一人击鼓，一人敲锣，二人拍夹钹；五人者，一人击鼓，一人敲锣，两人拍板，一人打勾锣；六人者，加一人打马锣。在偏僻的山区缺少上述乐器时，人们便将鼎锅盖或薅锄板及用来哄野猪的木梆，权当锣鼓为讲书伴奏。讲书锣鼓的打击乐，吸取了当地花鼓灯锣鼓〔三起头〕的演奏风格。

讲书锣鼓曲目的唱词，分配套词和书文词。配套词，内容多颂神、酬神、以及咏景抒怀、言情致意的短小词段；书文词，多出于小说、传记一类的书文故事。艺人讲书时，可根据书文的情节需要调换唱词的韵脚，谐理层次，将书文唱得有章有节，完美成趣。其余的人则应声会意配备词句，及时接唱。如唱《讨荆州》：刘备向鲁肃劝酒，鲁肃因有事在心，迟迟不喝，鼓师唱："鲁肃端起酒一杯，送到嘴边又放回。"接唱者得应声配备出："他哪有心事把酒吃，闷到肚里化主意"等词句。随着鼓师的演唱，又必须配备出："他其名来祭小刘琦，实际要把荆州取"之类的词句，如此顺情依韵接唱。唱书者虽属业余，但必须熟读书文，更要有变通书文唱词的灵敏和口才，否则在书场上就会受到人们的嘲笑。二者若能唱得字正腔圆，把书文中的人物、场景唱得逼真活现，情趣盎然，常会赢得众人的喝彩及主东的特别恭奉。

讲书锣鼓的书目有中篇、有长篇，传统代表性曲目有《武吉打柴》、《鸿门设宴》、《秉烛待旦》、《讨荆州》、《罗通扫北》、《仁贵扫雪》、《大闹花灯》、《胡奎卖人头》、《周渔婆打网》等。

中华人民共和国成立前讲书锣鼓只拘于田间，成立后逐步发展到室内灵堂，唱亡人生平，古今书文，以表孝子哀思。自为居丧人家演唱后，其唱腔在原六个曲牌即〔起板调〕、〔阳和调〕、〔十七言调〕、〔东阳调〕和〔正传调〕等的基础上，顺应室内氛围，逐步衍变出一个新的〔平板调〕。新曲目有《打虎上山》、《张思德》、《白求恩》、《雷锋》、《牛匹坡上红军墓》、《走马有兜白桦树》、《茶园是棵摇钱树》、《栽田种地讲科学》、《听唱化肥氮磷钾》等。

干龙船　又称旱龙船。流传于鄂西南的长阳、五峰、恩施、建始、利川、咸丰等县的乡间和小镇。

在长阳等县民间，相传划旱龙船与楚地五月初五龙舟竞渡悼念楚诗人屈原之俗同源。传说屈原投汨罗江死后，被神鱼驮了回来，神鱼后来变成了龙舟。于是，人们便纷纷划着龙舟去为屈原招魂。而无江河之山区，人们为了表达对屈原的怀念，便创造了干龙船这一形式。但在艺人行艺之时，除供奉屈原大夫牌位之外，同时还摆上木雕的送子娘娘和赵公元帅的神像，由此可见它的活动也与巫祝有关。

据利川县民间歌手袁绍卿介绍："自从有端公之日起，我们利川就有干龙船。"利川县滕家的端公和彭家的道士在此地颇有盛名，两大家除职业行巫外，每年正月初一至十五或农闲时期常在市内管辖的区乡镇进行干龙船演唱活动。从干龙船的发白词中可知其与行巫有关，如：龙船到此庄，此庄大吉昌，铜锣一声响，八卦定阴阳。铜锣三声响，八卦定阴阳，洞神请下马，一支送明香。"

据建始县艺人李光明、黄光顺口述：先辈们传称干龙船源于唐代，说是太上老君（名叫罗公）之女创“仙女教”，采用干龙船形式，走江湖、卖艺度日。另一种说法：“不学端公不玩船，不跟衙役不办公案。”黄光顺还谈道：“建始县玩干龙船的师祖是马天立（城关人），师爷是王一顺（城关人），我的师傅是谢恩贵，据我所知就已有四辈了。”

从以上艺人们的承袭传说，发白词中可以看出，鄂西一带的干龙船源于端公和道士。由于形式简单，曲调单一，易于上口，渐由职业、半职业的端公、道士将干龙船这一活动形式传入民间的乡镇，由巫衍变成为一个地方说唱曲种，艺人已有四代。

流传于鄂西土家族苗族自治州的干龙船分为两类：一类叫干龙船，有三种称谓：干龙船、旱船、独角船。此类神台上供奉的神号为“同乐公主神位”。凡标明这种神号的船，常年均可活动，漫游各地，无人阻拦，不受地域和季节限制。艺人们运用此种形式跑码头，在城镇、乡间向商家豪门卖艺，觅取钱财以谋生计，多属于端公、道士以半职业性的活动为主。另一类干龙船又称四季船。所供奉的神号为“三肖娘娘”（指王母娘娘所生三个姑娘，金肖、银肖、碧肖，总称为“三肖娘娘”）。凡属此类神号的船，均要受季节和地域的限制。活动时间局限于正月初一至十五日，除此不能活动，活动的地域不能跨越县界，倘或跨过县界，便遭到当地艺人盘问，甚至受到当地绅士斥责，把船扣下不说，还要赔礼道歉，否则，连人带船都难以走脱。意思是不懂江湖规矩，不能随便卖艺。这类船的活动是趁新春佳节之期收灭人间瘟疫，保佑人兽安康，一年四季平安，故称四季船。此类龙船的神台两边，贴有一副对联：“千千兵马、万万神将”。横额是“收瘟慑毒”，多以当地民间艺人为主。

玩干龙船须备有小锣或马锣一个，小鼓一面，竹板一副，独脚龙头拐杖一个，长约一米至一米五。拐杖顶端雕有一木龙头。雕有二龙头的人们称它“二龙抢宝”，随着龙尾往下缠柱。在二龙头部交叉处的空间，钉着许多铁钉，迎面以供主人打发之物挂用，背后吊挂着锣鼓，龙头顶上吊着的一支精巧玲珑的小龙船，木雕篾扎均可，长约三十三厘米。拐杖最下端尖头配有一拐弯铁耙钉，用脚踏铁耙，铁钉头钻入泥土，整个船身就立住了。

另一种较为简单，只需一条长板凳立起来，坐面吊上一支小旱船，钉上许多铁钉（便于挂物），两条脚的平面上放小鼓，左手提小锣，立于小鼓中心，右手执木棒同时击中小锣、小鼓。也有单击小马锣和小鼓，发出不同的击乐节奏。如善用竹板的艺人，将小锣挂于鼓面上，省去左手，挂上竹板便于敲打节拍。演出时，先用半说半唱的方式唱开财门、参门神、拜家神、参土地神、参外神等内容。由于唱词大部分是驱邪、扫瘟、正邪、唱奉承之类，因而主人高兴，给龙船上香、点烛，艺人便又唱香烛。主人给龙船挂麻，持钱线或敬烟、倒茶、送钱、送物时，演唱人要用即兴唱词描绘出送物人的形象，此时常会唱得围观群众哄堂大笑，总之见什么唱什么，艺人称为“见子打子”。主人给的东西越多、演唱人唱的曲段越多。除见什么唱什么外，还有最基本的一整套程式化的固定唱词。

干龙船走镇串乡表演时，挨家挨户从街头到街尾，在每家门前由一人站着说唱，艺人

通称为“排衙”。艺人肩扛干龙船道具，每到户主大门前，将龙船拐杖插定，锣鼓一打主人便上前迎接、观看演唱，尔后，演唱人口念四句或八句“发白词”，或开口便唱。如：“一路走，一路来，一路百花一路开，不觉神船来得快，特到贵府送财来。”

干龙船的行艺者多为农民。农忙务农，农闲行艺。有的艺人还有其它的谋生手段，如为人推拿、烧灯火、“收鬼”、“安胎”等等。有的艺人凭借这些手段到邻县、邻省活动，一出门就是大半年。

干龙船行艺是伴随求子、祈雨、求福、保平安的活动进行的。当地人大多迷信干龙船艺人既能给人消灾降福，亦能加祸于人，因而对他们除欢迎之外，亦有几分敬畏。故而艺人在乞唱之后，常可得到一把苞谷、几个马铃薯，或一升米、几尺布的酬谢。

干龙船的唱词多为艺人即兴之作。他们说：“熟读‘千百纂’（古文唱本），随意划龙船”。可见艺人所编唱之词是有所依据的。唱词的内容有歌颂屈原、纪念先师的，也有恭喜发财、求子和“讨打发”的。题材多样，内容广泛，语言诙谐，富于生活气息。唱词以七言上下句式为基本格式，间以贯口。唱腔因地而异，其中也有〔一板腔〕、〔数板〕、〔垛板〕、〔慢板〕等不同板式。其曲目有《讨打发》、《求子》等。

二十世纪七十年代起，长阳土家山寨兴起乡镇文化节。1977 年 7 月 1 日，在秀峰桥举办乐园乡第五届文化节时，该乡桂家冲干龙船艺人黄厚才登台演唱了《卖麻矿》、《郎在高山唱山歌》、《讨打发》等小段，深受群众欢迎。从此，这一说唱形式，也开始在舞台上表演。之后，有专业文化工作者对干龙船曲目进行记谱整理，并与业余作者和艺人合作编创新词，如覃万馥、刘明春作词、刘思安编曲的《日白》，参加了全县农村文艺汇演并获奖，成为干龙船搬上舞台表演的保留节目并广为流传。

莲花落　　又叫莲花乐。因其热闹，亦称做莲花闹。流传于天门、沔阳、潜江、监利、洪湖、京山、应城、汉川和武汉等地。

鄂南流行的莲花落与我国各地流行的莲花落原属同一类型，但流传到江汉平原之后，由于与地方语言和民间音乐相结合，特别是与“打莲厢”合流之后，无论是在语言音调、唱腔风格、道具应用、表演方式以及伴奏形式方面，都发生了变化，并逐步形成了自己的特色。

清乾隆年间，莲花落的演唱内容渐以民间传说故事为主，其演唱形式，是由演唱者一至二人，用竹板拍击演唱。清嘉庆后有“彩扮莲花落”出现，增加节子，小锣等打击乐，扮演人物故事。

据艺人们推算，莲花落大约于明末清初传至天门、沔阳一带。这一带古为云梦泽，素有水乡泽国之称，历代贪官污吏，不兴水利，以致洪水灾害频仍。受灾之后，人们只得身背三棒鼓，怀抱渔鼓筒，手提莲花落竹板，背井离乡，沿门卖唱。后来逐渐有了半职业艺人，相邀搭班，进入集镇的茶馆、酒楼，登上了乡村“草台”。由于民间艺术形式相互影响、借鉴，这一

曲种中的音乐唱腔上广泛吸收姊妹艺术的长处，在表演上又引入了“打莲厢”，从而使它具有了多重色彩。

莲花落的早期演出方式，多为一人演唱，艺人左手操两块背对背用绳串起来的竹板（也叫竹瓦），每块约六十六毫米宽、十三厘米长。右手操一块约六十六毫米宽、三十三厘米长的竹板，自己打板自己唱，走乡串户，沿门求乞。在集市人口密集之处演唱，唱完一段后，向围观群众收讨一些零星钱币。每遇娶亲、嫁女、祝寿、吊丧以及店铺开张，起屋上梁、新房落成等，艺人们就前去送恭贺，唱些吉利、奉承的词儿，东家便赏给红利（用红纸包的钱），每逢端午、中秋、春节、元宵等传统节日，特别是村镇举办庙会、灯会、龙舟会、盂兰会，他们更是活动频繁。逐家逐户唱些恭喜发财，多子多孙，添福添寿，请吉问安的吉言利语，赢得东家的好感，以讨得比平时更多一些钱物。

中期出现二人对口的演唱形式，即由两个男性艺人交替领唱、对唱，然后帮腔合唱，其中一人为主，一人为辅，为主者左右两手操竹板，为辅者只是左手操板击节，演唱多为“见子打子”的即兴编唱。

后期发展成为一男一女对口演唱，把打竹板与打莲厢合为一体，男的打竹板，女的打莲厢（亦称“金钱棍”、“花棍”，系用约六十六厘米长的竹棍，内串若干方孔铜钱制成），上下左右舞动，并敲击身体四肢、肩、背各部，打出“怀中抱月”、“白蛇吐箭”、“雪花盖顶”、“鹞子翻身”等各种花样，边打边唱，男女二人一旦一丑，常以夫妻相称，既有叙述，又有代言。演唱时男女交替领唱、对唱，领唱以男为主，二人同时帮腔相和。且从这时起，莲花落加进了锣鼓和丝弦伴奏，说唱并重，载歌载舞。

莲花落的传统曲目分为两种类型，一种是见景生情，即兴编唱；另一种是说唱历史故事和民间传说。也有的先唱一段现场编创迎合观众的词后，再唱故事。在即兴编唱的曲目中，有许多描写灾荒年景，穷人出外卖唱乞讨的内容。如《逃水荒》：“莲花落打得叮当响，尊声列位听端详。家住沙湖沔阳洲，庄稼十年九不收。水灾年、闹饥荒，家家户户尽缺粮。夫妻们，苦难当，离乡背景奔他方。”艺人为了多求得一些收入，对市镇上的各种生意买卖，各种手工业以及社会上的各行各业，都有一套赞颂的词句，这些唱词生动活泼，通俗易懂，有浓郁的生活气息，为群众所喜爱。

莲花落唱词的句式结构，以七字句为基础，偶尔也穿插些五字句和十字句。上句，特别是开头，常常由两组三个字的分句组成，使节奏铿锵有力，活泼多变。有以上下两句为一段的，有以四句为一段的，也有六、八句或更多句子为一段的。演唱时在每个段落的结尾，必须加上“玉（呀）兰（乃）花（耶），落莲花”的衬词衬腔，艺人称之为“行腔”。

关于莲花落中反复吟唱的“玉兰花、落莲花”的来历，一说是在旧社会，莲花落每年都要赶七月十五中元节（亦称鬼节）为祭祀而举办的盂兰会，在会上演唱曲目，而结尾的衬词为“盂兰会，落莲花”。后来随着演唱方式和内容的变化，根据它的谐音，久而久之就演变成

为“玉兰花、落莲花”了。另一种说法是，用两种不同色彩的鲜花——白玉兰、红莲花，象征着红白喜事，含有一种吉祥的意识。

莲花落的唱词讲究合辙押韵，但在韵律上又比较自由，即采取“花辙”的形式，可以不断换韵，灵活多变，把多段的叙述，用辙韵转换的方式连在一起，在变化中求统一。

莲花落的唱腔以〔韵板〕、〔十枝梅〕最常用。除此之外，也可唱〔西腔〕及在曲目中穿插一些民间小调，但这类民间小调只是起转换情绪、调节气氛的作用，而一般不作为表演曲目内容的主要唱腔。〔韵板〕在曲目中占有重要位置，是区别于其它曲种的重要特征。〔韵板〕以天门、沔阳一带语音的基础，并在这个语言音调的基础上按照四声韵律加以伸展和音乐化，构成似说似唱，半说半唱的风格。〔十枝梅〕因其最早所唱的内容是用十枝梅花起兴，演唱十个古代妇女的故事而得名。它既能表现欢快活泼的情绪，又能表现愤怒悲哀的感情。其基本曲词为上下句的反复，在反复演唱中根据内容和语言的需要，在旋律和板式上又有所变化。运用〔十枝梅〕，结尾一般都要落在莲花落的专用“行腔”上。〔西腔〕因主要用于演唱《西厢》而得名，它与〔十枝梅〕有大致相同的特点和功能，主要表现在旋律婉转，优美抒情，尤其善于抒发表达多种不同感情。在莲花落中运用〔西腔〕时，其结尾也要落以“行腔”。行腔，在莲花落中不是个独立的板式曲牌，而是一个由衬词组成的尾腔。莲花落的唱腔联缀基本规律为：〔韵板〕→〔行腔〕→〔十枝梅〕→〔行腔〕或〔西腔〕→〔行腔〕，或其它小调接〔行腔〕→〔韵板〕→〔行腔〕。

莲花落的传统曲目有两种类型，一为在花鼓戏中穿插演唱的《红娘传柬》、《拷红》、《莺莺得病》、《莺莺饯行》、《西厢荣归》等；一为独立的曲目，如《逃水荒》、《开场曲》、《莲花落》、《打莲厢》等等。已知擅演莲花落者，有民国时期的天门县的沈山、张守山、魏泽斌及本世纪五十年代的胡顺兴、夏家照、舒静平等人。其中以沈山及其演唱的《打莲厢》技艺最佳，影响最大。

中华人民共和国成立之后，湖北境内已很难见到以莲花落为职业的曲艺艺人。莲花落这一曲艺形式，多为湖北境内的花鼓戏所吸收。习唱莲花落者除花鼓戏艺人之外，还有业余文艺工作者。

丧　鼓　　丧鼓有坐丧（又称打夜鼓、打待尸、唱孝歌）、跳丧和转丧（又称绕棺、夜锣鼓、阴锣鼓）三种类型。都是悼念亡者的一种传统演唱形式。演唱者在灵堂击鼓而歌，故又称丧鼓歌。流布于鄂西南、鄂西北广大地区，鄂中、鄂南、鄂东的部分地区也有流传。其中，盛行于鄂西南的长阳、秭归、远安、宣恩等县，以及鄂西北的郧县、郧西等县和神农架林区。

丧鼓作为曲种的具体形成年代无考。但与此相关的民俗活动很早就有。唐·樊绰《蛮书》卷十一《夔州图经》载曰：“巴氏祭其祖，击鼓而祭，白虎之后也。”又说其父母“初丧，鼙鼓以道哀”。《湖北通志》引《晏公类要》曰：“巴人好歌……伐鼓以祭祀，叫啸以兴哀。”上述史籍记载，与丧鼓之源不无关系。

各地方志、典籍、族谱也多有记载:“清道光壬午(1822)《长阳县志》“丧祭”篇云:“临葬夜,诸客群挤丧次,擂大鼓唱曲,或一唱众和,或问答古今,皆稗官演义语,谓之打‘丧鼓’、唱‘丧歌’。”清《长乐县志》(今五峰土家族自治县,原部分地区为长阳所辖)载:“家有亲丧,乡邻来吊,至夜不去,曰‘伴亡’,于灵旁击鼓,曰‘丧鼓’,互唱俚语哀词,曰‘丧鼓歌’。”另有桃山田姓始祖田承吉、妣崔氏,于元末由四川忠州迁入长阳桃山落籍,《田氏族谱》载曰:“我始祖落籍桃山,地虽偏僻,风却古朴,如十姊妹歌与丧鼓歌等类,虽不免俗,犹无大害。”清乾隆土家族诗人彭秋潭,系长阳彭家口人,写有竹枝词云:“家礼亲丧儒士称,僧巫法不到书生,谁家开路添新鬼,一夜丧歌唱到明。”在这首竹枝词自注中彭记有:“向夜众人挤于丧次,一人擂大鼓,彼此互相歌唱俚词,谓之唱丧歌也。”从以上文字记载,可见丧鼓在本地区的流传历史。

据秭归县郭家坝乡老艺人谭维瑛称,听老辈人传说,打丧鼓源于庄子试妻。庄子疑妻不忠,假装病故,众人将其装入棺木,庄妻有一情人有病久治不愈,需人脑治之,庄妻执斧欲取庄子脑髓,庄子愤然而起,众人绕棺吆喝。故此,后人将亡者入棺后不封盖,停数日守灵哀祭。秭归龙江镇歌师郭昌桂等人说,秭归原来兴坐丧,自屈原死后,家乡人办祭奠他,将坐丧改为转丧,将黑漆棺木改为红漆棺木,此俗沿袭至今。丧鼓词有云:“屈原本是楚大夫,忠心报国世间无,当门扬眉三炮响,祭奠五月五日午。”远安县洋坪镇艺人谭朝富讲,庄子鼓盆而歌,其伴歌之盆,后经欧公改为牛皮大鼓,相传下来。有歌云:“庄子制下打丧鼓,欧公传下众歌郎。”

宣恩县高罗镇丧鼓艺人杨发清(1903年生)十八岁学唱丧鼓,已是杨门第七代传人。据师傅关系由此上溯,已知杨门第一代艺人为杨祖铭,第二代艺人杨德顺,均为职业道士。第三代艺人杨通财是商人,第四代艺人杨光耀,第五代艺人杨恒民,均为农民。第六代艺人杨再举,是商人。

秭归县三闾乡丧鼓艺人传承至今已知有四代。第一代艺人谭文学、谭文练,第二代艺人黄士炯,第三代艺人黄家奎、徐德宽、何成,第四代艺人向永坤。

打丧鼓虽为丧事所唱,但演唱者丧而不悲。俗谚:“人死众家丧,一打丧鼓二帮忙。”又说:“打不起豆腐赶不起情,打一夜丧鼓送人情。”打丧鼓具有广泛而深厚的群众性,使其世代不衰,得以传承至今。坐丧通常是由一人击鼓,另两人对唱;或者由击鼓者自打自唱;或者击鼓者与另一人对唱。牛皮大鼓置于木脚盆上,演唱者坐于灵堂棺木左侧。主人有烟茶侍候,冬天还发一盆大火。有独唱、对唱形式。演唱者常比试歌才,除各人能记熟大量的手抄丧鼓唱本曲词外,还能随编随唱,通宵达旦而内容不重复。转丧形式是以一个歌师一个鼓手为主演唱,鼓手在前,歌师在后,环绕棺木,边走边唱,击乐手也随之绕棺。凡参加守丧的人均可帮腔应和。一班至少六七人,以备替换,叫做“歇人不歇家伙”。无论坐丧和转丧,都是将肃穆的灵堂变为歌场,悲哀与热闹,颂亡与慰生,有机统一,这种习俗传承至今,蔚

然成风。

丧鼓表演俗称打丧鼓。打丧鼓除唱腔各地有异之外，其演唱程序、曲目内容基本相似。

丧鼓唱词以对偶七字句为主格，也有以五、五、七、五句式。在演唱前，要先唱〔开场〕，结束要唱〔煞鼓〕，这是丧鼓演唱的传统程式。〔开场〕和〔煞鼓〕的唱词，有长有短，是一些固定的应酬文。〔丧鼓调〕是主要唱腔，为上下句式，无限反复。通过击鼓连接唱腔。击鼓者用鼓中心音、鼓边音、鼓沿音，即兴敲打，轻重缓急，奏出丰富的节奏。

打丧鼓没有职业艺人，他们多为农民和其他劳动者。有较固定的相互合手的班子，少者两人，多者三五人不等。

丧鼓曲目丰富，内容庞杂。有叙述民族起源内容的，如《姊妹相合生后人》；有颂扬古代英雄人物的，如《武松打虎》；有叙述民间故事和传说的，如《老鼠告状》；有教诲伦理道德的，如《受恩歌》；有表现男女恋情的，如《梁山伯与祝英台》；有传授劳动生活知识的，如《农事十二月》；有闲言趣事、插科打诨的如《扯白歌》等等。

丧鼓曲目有许多是中、长篇，具有代表性的有《梁山伯与祝英台》、《武松打虎》、《武松打店》、《武松打庄》、《雷保记》、《三顾茅庐》、《朱氏割肝》、《祭猪》、《十里坪》、《相陪亡者到天光》、《姐儿下河洗罗裙》、《薛仁贵救主》、《杨令婆哭子》、《秦雪梅吊孝》、《三请孔明》、《借东风》、《牛贩子》、《十里坪》、《孟宗哭笋》、《断机教子》、《讨荆州》、《徐母骂曹》、《桃园结义》、《湘子化斋》、《血袍记》、《秦香莲》、《人头记》、《五美图》、《十美图》、《乌金记》、《乌盆记》、《狸猫换太子》、《杜十娘》、《六月雪》、《卖花记》、《卖水记》、《白马驮尸》、《天宝图》、《地宝图》、《双金花》、《彭公案》、《刘子英打虎》、《包公案》、《粉妆楼》等。这些曲目的唱词篇幅，均在一百五十句以上，个别篇幅和《三顾茅庐》达六百五十句、《梁山伯与祝英台》长达一千一百句，有的《梁祝》唱本，长达三千多句。难怪能做到"几天几夜不炒现饭"(即不重复)。民国早期长阳的丧鼓名师有资丘镇的周二师傅(剃头匠人)、柿贝乡的田启丰、榔坪的覃千郎等。后来，随着老艺人相继去世，能演唱中、长篇曲目的已寥寥无几。有的曲目，记录在民间流传的《丧鼓词》唱本上，有的则已失传。至二十世纪八十年代丧鼓场中多唱短篇，如《受恩歌》、《十画》、《唱十字》、《怀胎歌》、《古人名》、《十梦》、《老鼠告状》等，均是有代表性的短篇曲目。有的艺人还能演唱现代题材的曲目，如《计划生育好》、《新旧对比》等。

鼓盆歌　古代亦称"鼓缶"。由于在丧事中演唱，为丧礼的内容之一，所以俗称其为"丧鼓"。流传于江汉平原的沙市、荆州、江陵一带，此风以沙市为最盛。

关于鼓盆歌，有许多传说，多见于鼓盆歌的唱词和开场词。如在传统曲目《蝴蝶梦》里有："庄周来在灵前下，烧香把纸化；扑一个盆子当鼓打，唱歌陪丧家。"将一个大脚盆翻扑过来，敲打盆底，以盆代鼓，是近代歌师对鼓盆歌歌名的解释。至于谁是鼓盆歌的开创者，在鼓盆歌的开场词中唱道："张玉皇执掌天下，李老君制下丹方，庄周制下歌鼓，孔圣人制下文章。"歌师们一致认为庄子是鼓盆歌的开创者，歌师们尊奉庄子，就如文人敬孔子，木

匠敬鲁班一样虔诚。

鼓盆歌开始盛行的时代，在其民间唱本中传载的“开场词”中有云：“曾子、颜子和孟子，哪个人生而不死？秦王、楚王与汉王，哪个人生不得亡？只因汉平王一死停在金銮殿上，一刹时不见出丧。出下皇榜，挑选天下歌郎……自从汉平王以后，才兴打鼓闹丧，听歌的麻田姊妹，唱歌的张李二郎，打鼓的田文广。”

歌师们说，“鼓盆歌”始于战国末年，到西汉就已经盛行。至于歌中说到的“麻田姊妹、张李二郎及田文广”，在长篇史诗《黑暗传》中也谈及他们，究竟何许人也，无史料可考。

荆沙一带，老人去世后，遗体均存放三至七天，已成习俗。夜间守灵邀请鼓盆歌班，演唱古人事迹或故事传说，一则安抚亡灵，安慰丧家；再则等候亲属回来瞻仰遗容；三则陪丧家打发时间，如鼓盆歌常用的开场词所唱：“打扫堂前地，宝香炉中装，列位亲朋宾客两旁坐，在下表开场。本当开个长者，又怕今夜短。本当开个短者，又怕今夜长。只有开个不长不短，陪亡者混到大天光。”

鼓盆歌不仅仅是在老人去世之后才演唱，而且有时是在老人临死之前就开始演唱。最初的演唱形式较简单，演唱者在一方桌边围座，通常只有四到五人，桌上放置茶杯和瓦壶，鼓师坐在一旁，只击鼓，很少开口演唱。之后演唱者增多，一桌坐不下，就用两个或三个方桌一拼，成为长形歌案。歌案前有一屏风，挂有庄子画像，案台上摆有供品，并掌灯焚香。开场前，一阵紧密的鼓声，紧接一段高吭的开场词。然后歌师们围案而坐，你一句我一段地演唱。一般是一人独唱或二人对唱，在每段的开头和结尾处众人齐唱一句。其传统曲目有《赶潘》、《数楼》、《早发白帝城》、《绣荷包》、《打鼓庆寿》等。二十世纪五十年代以前，演唱者均为男性，之后才有女性加入。

鼓盆歌的演唱者称为歌师，历史上知名的歌师有：芦兴春（生卒年不详），清咸丰年间举人。居住沙市，作有《舌战群儒》、《火烧连营》等曲目；班大材（1873—1951）在沙市开麻线铺，是当时会唱曲目最多的歌师之一，但不肯传给后人，未曾留下歌本。六十多岁时才收陈顺富为徒，也只是口传一些曲目而已；王兴周（1896—1959）沙市棉花行帮工，二十多岁时，因病双目失明后，以小生意谋生，他的演唱发音准确，吐词清楚。他授徒甚多，如曾昭福、望熙诰、熊玉芬、毛伯秀等，并首次带了一批女学徒；李洪春（1877— ），名鼓师，职业为瓦匠。二十世纪三十年代在沙市教鼓。六十岁生日时，邀请众歌友到家演唱鼓盆歌，为“打寿鼓”（祝寿时的鼓盆歌表演）的开创者；庞文忠（1904—1984），名鼓师，以卖杂货为生。鼓打得很有激情，而且花样很多，歌师们都很愿意与他合作；刘光前（1917—1985），为沙市鼓盆歌梅台班班主，以厨师为职。擅长演唱不同情绪的曲目，悲者甚惨，欢者幽默而富情趣，是演唱〔湖腔〕的佼佼者；熊玉芬（1911— ）首批女歌手之一，在蔬菜公司工作。1953 年拜王兴周为师。她的嗓子音域很宽，柔和明亮而又有厚度，英雄歌唱得雄壮有力，悲歌唱得催人泪下；曾昭福（1917— ）文盲，小时与人放牛，后打渔为生，1951 年拜王兴周为师，所会的

歌词在百段以上；陈顺富（1918—　）以杀猪、卖肉为业。十五岁时就拜班大材为师，精于鼓盆歌的各种唱腔，而且鼓也打得很好。并作有许多新曲目，如《劝赌》、《扫盲》、《计划生育》等。二十世纪七十年代初，收傅元华为徒，使其成为鼓盆歌中的青年骨干；望熙诰（1928—　）宜昌人，1954年拜王兴国为师，此人数十年来，汇集了二百多段唱词，并编写了《杏元和番》、《双驸马》、《宫门挂带》、《忍字歌》等唱段；毛伯秀（1929—　）为首批女歌师之一，1953年拜王兴国为师，由于她嗓音明亮、清脆，音域也宽，并擅长唱高腔，被玩友们称为"中央盖世侠"，很受群众及戏曲票友的赞赏；何有德（1930—　）沙市化肥厂工人，1961年拜唐得贵为师，擅长于悲歌的演唱；孙正文（1931年—　）先以杀猪、卖肉为业，后做搬运工，1952年拜王兴周为师，善于演唱英雄曲目，如《武松打店》等，他能唱的曲目很多，并且能够打鼓。

跳三鼓　流传于江汉平原的石首、公安、江陵、松滋等县。由荆楚一带祭祀亡灵的风俗"跳丧鼓"、"丧鼓歌"发展衍变而成。

清《石首方志》载："丧事则有丧礼，亲朋纷纷来祭，并守灵柩，整夜打丧鼓伴灵。"艺人郑启焕（1921年生）说：老辈人传，清朝光绪年间（1875—1908）石首的城关、藕池、团山、茅草街等地，跳丧鼓极为盛行。艺人李月清（1910年生）说：他师从袁为寿（1892年生）袁为寿师从袁为汝，袁为汝师从万成炳，万师从杨福堂，杨师从刘清万。从刘清万传艺至李月清，已知有六代人了，李还说：清末民初，他的师傅袁为寿与公安县的郑家盛，湖南省华容县的张大春跳三鼓唱得最好，被称为这一地带跳三鼓的"三鼎甲"。

荆楚旧俗，老人过世，必请歌师（亦称歌郎）打丧鼓唱孝歌以祭死者，谓"丧歌"；后来，高龄者寿诞之日也请歌师唱寿歌，谓"寿鼓"，以致发展到喜庆吉日亦请人唱"喜歌"。

跳丧鼓三人一台，多为男性。以唱为主，说、唱、舞兼有。说只是唱中的插白，舞则为其主要表现特色。演出时，放一桌一凳，一人坐着击鼓帮腔，另二人轮番演唱，并以单面镲击节，踹着有节奏的步子时进时退，或面对面，或背靠背来回往返，激昂时还可大跳。艺人将其表演动作概括为"右手筷子（签子）左手钹，上靠膀子丁字脚；三步半，朝前梭；背靠背，擦身过；二人对面笑呵呵；你一个歌，我一个歌，鼓身不住歌不落。"

民国初，军阀混战，民不聊生。迫于生计，艺人把唱跳丧鼓作为外出谋生的手段，从孝府、寿堂走上禾场、码头，后又进入茶馆酒肆定点演出。因此，除原有即兴创作孝歌、寿歌外，逐渐有了有故事情节的短小曲目，后又增加了长篇案卷。它便从祭亡灵、庆寿诞的风俗民歌，发展衍变成为职业艺人演唱曲目的曲艺形式了。当时，除了职业艺人演唱外，还吸引了众多小商小贩和一些低级官吏学唱以自娱。这些人大多读过一些古书，懂得些历史知识和典故，因而对曲目创作及文词修饰起到一定的提高作用。

传统曲目题材多样，大致分：一、孝歌类，有《琵琶记》等五大孝书，俗称"老五本"；另有《孟宗哭笋》等二十四孝歌小段。二、寿歌类，有《八仙庆寿》等。三、点歌类（即由观众点

唱），有“点江湖”，如《上江湖》等八大江湖；“点古人”，如《历代古人》等；“点摆朝”如《历代记》等朝代兴衰更迭的历史。四、叮头子，为即兴逗趣的小段。五、正本类，有《封神榜》等大本头五十多个。六、应时应景类，有《劝世文》、《麒麟送子》等三十多个。唱腔曲牌有〔卡七字〕、〔扬嗬嗬〕、〔欢调〕、〔三句半〕、〔十字调〕等。

1951年，艺人徐鼎鉴在石首县新发乡土地改革宣传队里与李开杨等人合作，利用跳丧鼓这一形式改编演出了《白毛女》。1953年，艺人梁宗桂、盛志高演唱的《梁祝姻缘》中的《送友》参加湖北省民间文艺汇演。1958年艺人盛志高、郑昌焕、徐鼎鉴等人在一次座谈会上提议将跳丧鼓更名。因其为丧事、寿诞、喜庆三种场合而唱，又因演唱者为三人，击节乐器三件，每段唱词都是三句起头，且“丧”与“三”发音近似，故定名为“跳三鼓”。1962年艺人盛志高任石首县曲艺队队长，与郑启焕、徐鼎鉴三人一台鼓，经常活跃在石首、公安、监利、潜江及湖南的华容、安乡、南县等地。创编了《搬家》、《学雷锋》、《不要上了算命的当》等新曲目，并整理了《二度梅》、《珠砂记》、《三门街》、《粉妆楼》、《杜十娘》等大量传统曲目。许多专业团体在演唱形式上也作过多种尝试。如加用琵琶、二胡等小型乐队伴奏，配备女演员，借鉴其它曲种加用八角鼓、扇子、手绢等道具的使用，藉以增加色彩，宜于表演。并编创了许多新的曲牌。但广大农村的民间艺人仍习惯原有的表演形式。

二十世纪八十年代，跳三鼓发展很快，带徒从艺者众多，歌郎成批涌现。石首县于1984年对民间艺人重新考核登记，职业和半职业的跳三鼓艺人有八十九人，而且其中大部分为青年人。农闲自娱的业余者，遍布各区乡村。

打锣鼓　　亦称打围鼓。流传于随县南部的柳林及洛阳店、何店、均川、三里岗等乡镇。

据打锣鼓艺人何兴甫的师傅张丙南（清末举人）讲：打锣鼓源自汉乐府，后来流传于民间。何店镇打锣鼓艺人王家泉（1914—　），王文运（1923—　），同拜师陈海泉（1884—1952）。陈是柳林镇群联村人，为打锣鼓世家的第四代传人。由此可知，随县打锣鼓在此地流传，至少已有百余年的时间了。

随县的打锣鼓艺人大多知书识礼，自称不属三教九流，亦不是仕农工商，自命清高，不与唱道情、唱鼓书的艺人为伍。收徒的规矩甚严，社会地位低下者，如剃头匠、屠户等，均不得入门学艺。

从清末开始，随县的打锣鼓艺人，于每年农历腊月初八在随县南部的云盖山举行历时三天的锣鼓会，相传腊月初八为火神菩萨生日。从民国四年（1915）开始，又改为在农历五月十三举行，相传这一天是关羽的生日。这种一年一度的例会，一直延续到1938年日本侵略军攻陷随县方终止。

打锣鼓艺人的规章甚严，每逢例会，除制定、修改规章之外，还进行切磋技艺，评比艺术水平高低等活动。对技艺不佳或缺德违反规章者，给予除名不准演唱的惩戒。在民国四

年(1915)的锣鼓会上，还提出过“三不唱”的规定，即淫秽下流的内容不唱；无故侵犯他人的内容不唱；杀戮情节过多者不唱。同时，还提出了保证技艺质量的十大注意。

打锣鼓表演有一定的程序。其程序为：一，设案。依照主人设书场的意愿，由艺人书写门联、横幅，张贴剪纸彩花，在正堂摆设香案，排好坐椅，艺人就坐，打开场锣鼓。二，扬歌。艺人依次唱诵两段诗词。三，咏诗定韵。导引者(鼓师)先咏诗一首，其他艺人依次照其诗的韵脚咏诗一首。韵脚既定，后面的项目即请神和正书的头一段，则都必须用同一韵脚。四，请神。首先请玉帝、司命诸神，其次按主人设书场的宗旨请有关的神祇。如老人祝寿，请南北二斗；小孩“做生”，请送子娘娘；生病许愿者，请华佗医仙；免灾还愿者，请财神。五，开正书。唱有故事情节的长篇书目。一般要唱五至七段，每段约一小时，段与段中间可以休息。唱什么内容，用什么韵脚，由引导者用唱词的形式征求、询问在场的艺人会不会唱，同意与否，而每一个锣鼓艺人也用唱来回答，共同商定。如引导者唱：“一首诗词定了韵，三生有幸庆豪门，某同君台来会晤，三请诸葛待客人。”意即要唱《三请诸葛亮》。若下手接唱：“闻听君台上了阵，小某不才随后跟。”表示同意唱这个段子；若下手唱：“闻听君台下帅令，才疏学浅不敢跟。”意即表示不会唱这个段子。要几经反复之后，才能正式开书。六，盘歌。正书唱完，已是深夜，便利用盘歌逗笑取乐以提精神。盘歌既有“套子”，也有即兴词或改字、折字、变字、颂古人、唱笑话等内容，艺人往往借此显示自己的学识和心智。七，送神。锣鼓打到天明结束时，唱送神词。送神毕，撤香案，整个演唱程式结束。

最初，打一场锣鼓至少要有三个艺人演唱，多时可增至七人或九人。后来多为一二人，以二人对打对唱居多，人多时也只有三五人。一人演唱时，双手击鼓，自打自唱；二人演唱时，一人掌鼓，另一人打锣。三人以上者，人数必须是奇数，即三人、五人、七人。七人一班演唱时，以击鼓者为主，依次为司锣、钹、小锣与马锣，另有两人坐于鼓手两侧，随时替补。一般是唱一段说一段，说不带唱，唱不夹说，击鼓者领唱，众人帮腔。

打锣鼓的书目唱词为一韵到底，即兴编创能力和应变能力是衡量艺人水平高低的一个重要标准。锣鼓艺人必须具备较高的文化水平，较丰富的历史知识。对古典小说、历史演义、名人诗词十分熟悉，才能点什么唱什么，见什么唱什么。打锣鼓除了咏唱诗词之外，常唱的正书有《三请诸葛亮》、《青梅煮酒》、《打鼓骂曹》、《舌战群儒》、《借东风》、《讲经说法》、《岳飞降生》、《三请樊梨花》、《白猿盗桃》等等。唱腔曲牌有〔扬歌〕、〔双声子〕、〔咏诗定韵〕、〔五言歌〕、〔连四句〕、〔赞十字〕。

扬歌带戏　是从薅草锣鼓中派生出来的一个曲艺品种。在薅草锣鼓中，把不唱“正本”即戏文、故事类的叫花锣鼓或唱歌锣鼓；把演唱戏文、故事类的，即有说有唱的叫扬歌带戏或唱书锣鼓。它主要流布于宜昌、秭归、兴山、远安等县，以及鄂西南和鄂西北的部分山区。

扬歌带戏又名扬歌带板、扬歌带纂、纂歌子、纂鼓、纂叹。在远安县，称唱戏文的为七折

本鼓。扬歌带戏既用于薅草，也用于栽秧、扯草、挖荒田等农事生产活动。在劳动中，演唱扬歌带戏的锣鼓班，面对众多劳动者，以退为进，边走边唱，起指挥劳动、激励劳动热情的作用，达到提高工效之目的。故有“一锣一鼓催三工”之说。

扬歌带戏因演唱形式和乐器配备不同，其称谓各异：一锣一鼓叫单锣鼓（恩施叫武锣鼓）；两锣一鼓或三锣两鼓叫夹锣鼓（兴山县叫夹心单）；两锣两鼓叫对子锣鼓或双锣鼓；由锣、鼓、钹、马锣四件组成的叫四样锣鼓，又叫盘锣鼓（恩施叫文锣鼓）；在一锣一鼓或四样锣鼓基础上加一支唢呐叫吹锣鼓；多达八人以上者称大吹锣鼓。

各方志中，对扬歌带戏均多有记载。道光壬午(1822)《长阳县志》载：“旱田草盛工忙，互相助为换工，亦击鼓锣歌唱，节劳逸。”其卷六・艺文载铙钖光竹枝词云：“荷锄一队转坡陀，冷饭凉浆树下多，开遍山花叫山鸟，鼓锣处处唱山歌。”清《来凤县志》载：“一人击鼓，以作气力，一人鸣钲，以节劳逸，随耘随歌，自叶音节，谓之薅草鼓。”清乾隆长阳诗人彭秋潭(1748—?)著《秋谭诗集》中有竹枝词云：“换工男女上山坡，处处歌声应鼓锣，但汝唱歌莫轻薄，那山听得这山歌。”清同治本《远安县志》载：“一村锣鼓一声锣，拔草分秧各唱歌，抛却篝车无用处，山田终比水田多。”又云：“雨余又听田歌起，添得夕阳赛鼓声。”

扬歌带戏的演唱形式多为对唱或一领众和，无动作表演。多在中午饭后和下午头歇时演唱称之“唱古人”。宜昌县鸦鹊岭的扬歌带戏有所谓“十二月”，即每月唱一个故事，如二月唱《梁祝》，三月唱《孟姜女》等。

扬歌带戏的打鼓者称为“鼓匠师傅”，他掌握着丰富的演唱曲目，是主唱者，也是生产田里的组织者。演唱者中，有少数职业艺人，多数是半职业艺人。以农民为主。他们组织有专门班子，称“镲合班子”（镲即邀约，合是合手，亦有如两面镲子合得来之意）。农忙时，无论远近，赶早摸黑，活跃在田间。

扬歌带戏演唱的曲目，大都来自民间流传的唱本，多为手抄本，亦有艺人口头流传的曲目。主要曲目有《团圆会》、《寒江关》、《梁山伯与祝英台》、《乌金记》、《白扇记》、《屈原故里八景》等数十部。

扬歌带戏的唱腔曲牌以〔扬歌〕为主导，置于首尾。用〔傩愿腔〕、〔走马腔〕等唱腔曲牌和丰富的锣鼓曲牌、唢呐曲牌相联缀。唱词句式多以七字句为主格，亦有其它长短不等的句式。唱词中间有夹白，并配以锣鼓乐为间奏。

宜昌县的鸦鹊岭、龙泉等地的扬歌带戏，以艺人吕振汉、吕发林、段春山、常方轩演唱的《团圆会》最为著名。秭归县三闾乡艺人向文朗、李国祥、向思明演唱的《寒江关》也负盛名。张继洲、李万高、车孝平、胡民甲等是远安县有影响的艺人。

中华人民共和国成立前后，扬歌带戏曾在各地方广为流行。随着生产方式的发展和农村体制的变化，进入二十世纪八十年代以后，在野外进行群体农事劳动的场面已不多见，传统的演唱活动方式，只能在僻远山区偶尔可见。但自二十世纪七十年代以来，在专业或

业余文艺晚会中，有时可见根据扬歌带戏音乐改编或创作的节目。

当阳扇子戏　因主要流传于湖北宜昌地区的当阳县，且以扇子为表演的主要道具而得名。当阳县南部以半月镇为中心，方圆百里内，包括邻县枝江北部的问安镇一带最为流行。

关于扇子戏的流传。艺人陈传林(1929年生于扇子戏世家)说：我爷爷讲，在清光绪年间本地就有演扇子戏的，现在我用的楠管(渔鼓筒)、云板、铃子(半边钹)都是我爷爷传下来的，至今已有一百多年的历史。我父亲生于光绪七年(1881)，十三岁就跟随我爷爷学艺。枝江县朱自荣(1946年生)也说：我爷爷那一代人就演扇子戏，爷爷不仅留下了画片，还留下来唱扇子戏的唱本。

扇子戏名戏而非戏，二人一班，一人多角，说唱兼有，不化妆，不穿戴行头。艺人说，只要"两把扇子几根线，楠管家业(击乐)和画片"就可演出。

演出扇子戏使用的折扇和画片都是艺人自制的。扇子略大于普通折扇，撑开时能遮住画片。画片用猪皮或马粪纸制成底板，背面中线处用线钉上一块与底板相齐的竹片，能使画片挺立，竹片上端剖开并弯成挂钩状，以便能挂在绳索上。底板正面贴上用宣纸绘成曲目中要表现的人物画。演出前，必须安装好挂画片的活动拉线。将有弹性的丝线或麻线引入滑轮，用木桩固定在墙上，高度齐胸。拉线分二根、四根、八根三种。表演时用扇子遮住画片，利用绳索的弹性、快速灵巧地挂上或取下画片。动作全靠双手利索，才使观众有变化莫测、突兀惊奇之感。装四根拉线，常会相互缠绕，表演难度大，装八根拉线，较为原始，表演时，只是在每根线上挂一画片，每唱完一段内容，即拨动一张画片。

演出通常为两人一班，均为男性。一人怀抱渔鼓，手执云板，并在云板上挂上铃子，击节而唱；一人双手各持一扇表演，根据曲目内容需要，随着画片的变换，边舞扇，边帮唱，一人多角，表演出喜怒哀乐的情绪，同时负责更换画片。要求在众目睽睽之下，灵巧地变换其画片，而不露破绽。舞扇者要舞姿优美，讲究手、眼、身、法、步。扇子时而如展翅高飞，时而轻微颤动。

民国时期，扇子戏在该地带甚为流行，艺人甚多，如枝江县问安镇袁马头的严光生(1892年生)，为已知的最老艺人之一。严光生收徒李成保，后与之搭班演出。抗日战争时，迁居至当阳市半月镇。陈德超(1897年生)十三岁跟随其父学艺，精通二根线及八根线扇子戏的表演，并与李成保搭班演出过，后收徒王富荣、陈相炳，并传艺其子陈传林。曹华庭(生于1913年)为当阳市半月镇人，熟谙四根线的操作。他的三弟曹启富(1927年生)，四弟曹启贵(1940年生)都从他学艺亦是他的得力助手。当地群众称他与陈德超为最著名的两大扇子戏班子。另有枝江县楠管艺人张万栋也常演唱扇子戏，带徒杨和春，二人组班，除在枝江演出外，还常到当阳县演出。陈传林为陈德超之子(1929年—)十三岁随父学艺，十五岁登台演出，跟随其父学的曲目《八宝山》、《天宝图》、《穷户拜年》、《余文榜算命》、《韩湘

子化斋》、《八仙过海》很受当地群众欢迎。

民国时期艺人多在正月初三始到二、三月间挨家沿户，或在平时赶殷实富户的吉庆喜事时演出，讨吃喝，要钱米。

中华人民共和国成立初期，扇子戏的演出还异常活跃。1953年陈传林收徒雷世炎、王云富、陈湘炳。同年陈传林与王云富参加宜昌行署组织的文艺会演，演出《八仙过海》，获优秀奖。这是第一次将扇子戏搬上舞台。农村中办红喜事者，如拿八字(订婚)、结婚、生小孩、满月、抓周、盖房，生小牛等，常邀请扇子戏艺人演出。但办丧事时，艺人的规矩是拒绝演。"文化大革命"中曲艺遭禁演，艺人受到迫害。至二十世纪八十年代，当阳市仅有陈传林及其徒弟，枝江县有陈昌炎、熊召义等少数艺人常有演出活动。扇子戏的状况远不如以前活跃。

玉连环　又名三星、三星点子。流传于鄂东南的鄂州、咸宁、阳新、黄石、大冶等县市。因表演时演员敲击打击乐器"玉连环"而得名。

"玉连环"原为当地民间吹打乐中的一种乐器。由钢质架上上中下依次排列的碰铃、铛锣、马锣组合而成，用一末端有钢球的弹性钢丝敲击演奏时，可发出三种声响。

中华人民共和国成立初期，大冶县金牛文化馆音乐辅导干部邱发强，运用当地民间吹打乐及民歌旋律编创出唱腔；并用"玉连环"作道具；用民间舞蹈素材编导出玉连环这一曲艺走唱形式，演出后受到当地群众的欢迎。其后，经与艺人较长时期的合作，进一步实践，形式日臻完善，成为鄂东南广大群众喜爱的一个新曲种。除多次参加全省调演外，鄂州市徐长生、王宏武演唱的玉连环曲目《我队来了个新社员》，于1975年随湖北省代表队参加全国曲艺调演。梁笑问创作的《山里来了媳妇伢》参加了1985年湖北省第二届"百花书会"，并获创作三等奖。

玉连环为一男一女边舞边唱，以唱为主，有接腔，也有夹白，有较多的舞蹈动作。在音乐间奏中，男演员用钢丝锤敲手中玉连环；女演员则手舞彩扇，用扇坠上的丝球甩击男演员手中的玉连环。唱词有如民歌中的多段体，其句式有二：一为每段四句，每句七字；一为每段六句，为七、七、五、五、七、七字句式。由于句式与民歌歌词相似，除便于移植传统曲目外，更善于表现创作曲目。曲目多为中、短篇。移植来的传统曲目有《吴三保游春》、《翠花女捡过》、《站花墙》、《讨学钱》等；创作曲目有《农家劳动乐》、《我队来了个新社员》、《山里来了媳妇伢》等。唱腔曲牌有〔闹场〕、〔对偶〕和〔抒怀〕三个。具有乡土气息和地方特色。

湖北评书　主要流布于湖北境内长江沿岸的武汉、沙市、宜昌等广大城乡，以武汉、沙市为最盛。明崇祯十六年(1643)明将左良玉驻兵武昌，招江南大说书家柳敬亭为幕客，在军中说书，钱谦益诗《左宁南画像歌为柳敬亭作》云"宁南既老而被病，惟怏然一榻，柳生敬亭者善谈笑，军中呼为柳麻子，摇头掉舌，谈谐杂出。每夕张灯高坐，谈说隋唐间遗事。宁南亲信之，出入卧内，未尝倾刻离也。"(《有学集》卷六)明亡，柳还曾在黄鹤楼等地说过书，

南派艺人遂尊之为柳祖。又据评书艺人江云卿、田汉卿追述，明崇祯八年(1635)汉阳府通判袁焻，为了治理汉口连年水患，在汉口城北修筑后湖堤(袁公堤，现为长堤街)时，有胡姓说书人，为民工说书，人称“胡记”。另据范锴《汉口丛谈》记载，嘉庆十三年(1808)，今硚口一带，周在溪说《红楼梦》野史，雅致缠绵，感人至深。以上三人为已知武汉最早之说书人。

袁公堤建成以后，汉口市廛渐趋繁荣，人口增加，邻县一些半农半艺者，以打鼓说书和讲故事的形式进入汉口行艺，说唱的书目，常见的有《文武香球》、《十美图》、《义妖传》、《济公传》(又名《醉菩提》)等。

清道光末年，打鼓说书艺人丁海洲(丁铁板)，龚柏庭(鬼打向)先后由河南来汉演出，他们敲击堂鼓、钢镰，以北方语言说说唱唱，演出了大书《五女兴唐》、《八窍珠》、《大红袍》、《薛刚反唐》等。市民俗称为“打鼓京腔”。丁海洲在汉口授徒杨云山(杨麻子)、何兴阶(何老九)，龚柏庭授徒任春山、顾轩南，相继演出了大书《说唐》、《征东》、《征西》、《水泊梁山》、《七侠五义》等。他们顺应听众要求，改用地方语音，同时根据自己说优于唱的条件，放下鼓、镰，以说为主，遂开湖北评书之滥觞。

清光绪年间，武汉的湖北评书形成以下三条发展线索：丁海洲传徒杨云山；龚柏庭传徒任春山；顾轩南传徒刘维舟。

民国肇元，湖北评书人才辈出。童雪松的《水浒》、王端甫的《杨家将》、李兰阶的《岳飞传》(又名《精忠传》)、夏秀峰的《七侠五义》，声誉雀噪。听众誉为“童、王、李、夏，评书四杆旗”。稍后。容宗圣说《五蟒忠孝图》、陈树棠说《五老图》、刘绍文说《彭公案》、易子文说《紫金鞭》(又名《呼家将》)、徐培之说《封神榜》，获书坛“五虎将”之荣称。民国二十一年(1932)江云卿从沙市市来武汉说《江湖奇侠传》(又名《火烧红莲寺》)连续满座，听众誉之为“落地红”。民国三十一年(1942)李少霆从汉阳县新沟镇来汉口潘福记茶社演出，一炮而红，遂被书坛内外将他与江云卿、刘金鹏并列，合称“三巨头”。

湖北评书艺人，评讲表演风格不尽相同。容宗圣以细腻著称，善说儿女情长；陈树棠社会常识丰厚，对历朝典章、官职、制度颇有心得；江云卿以粗犷为特点。在长期艺术实践中，创立了湖北评书三大流派，且传人甚多。中华人民共和国成立后，武汉市新艺评书队共有评书艺人五十四人，属于“容”“陈”“江”三大流派的传人有三十八人。

湖北评书在省内以武汉市为活动中心，演出辐射以汉水流域为主线，流行于汉阳、仙桃、汉川等县(市)广大城乡地区。湖北评书另一个中心是沙市市。沙市市评书活动从评书艺人传承关系上溯，清光绪年间(1875 以后)又有艺人高如久、李良臣行艺，所说书目不详。清末民初王云卿(王锯末子)、鲁明陔评讲《水浒》、《三国》、《东周列国》。中华人民共和国成立前王云卿已传徒五代。沙市市评书风格，着重斯文儒雅，娓娓清谈，强调“解透书理，说透人情”。因此在湖北评书中，有“夫子派”之称。沙市市的湖北评书覆盖面为荆沙地区，旁及邻省湖南津市、华容、岳阳等县(市)及其集镇。

1949年后湖北评书得到空前发展。评讲新评书首推李兴凯。1950年武汉市人民广播电台每天连续播送他评讲的《新儿女英雄传》和《吕梁英雄传》。1953年李少霆改编评讲的短篇新评书《一锅稀饭》，参加中南区第一届戏曲汇演，获演出三等奖。1958年李少霆创作评讲的《模范英雄马家和》，获湖北省曲艺汇演创作、表演一等奖，被选拔参加全国第一届曲艺汇演。此时湖北评书兴起评讲新书的热潮。李少霆评讲《铁道游击队》，王耀文评讲《烈火金刚》。也有艺人挂牌评讲《苦菜花》、《林海雪原》、《野火春风斗古城》等。1960年评书艺人沈邦寿与文化干部阮竹青合作改编新评书《智闯鄱阳》，参加了全国曲艺汇报演出。1963年沈邦寿根据同名小说《战斗在敌人心脏》改编成二十回的大书，受到听众欢迎，并流传到宜昌、沙市等地。1963年武汉市第四业余中学教师何祚欢，参加武汉市说唱团，弃教从艺，创知识分子下海说书的新纪录。何祚欢师承李少霆，博览中外文学名著，兼采南北名家之长，在评书立意、语言、表演上都有创新，先后创作、改编、表演大书《杨柳寨》、中篇评书《王若飞在狱中》、《彩电风波》、《挂牌招亲》等，含短篇评书共达一百多部(篇)，经他重新整理的传统评书《西游记》，在湖北人民广播电台连续播送之后，反应强烈。其大部作品被《曲艺》、《布谷鸟》等刊物及报章陆续发表，并结集出版。

湖北铜板书　　是1973年产生的新曲艺品种。

1966年“文化大革命”开始，曲艺受到冲击，武汉市说唱团关闭。随着运动的发展，该团曲艺工作者大多下放劳动。1972年，武汉市说唱团恢复活动，但根据规定，鼓类曲种如湖北大鼓、湖北渔鼓、湖北道情、三棒鼓等，一律不许上演，代之而起的是对口词、枪杆诗、三句半等形式。品种少，且内容单调，在此情形下，武汉市说唱团道情演员邹远宏看到了部队文艺工作者带入湖北的山东快书。他认为这个曲种地方色彩浓郁，表演大方洒脱，风格刚中见细，语言铿锵流畅，如果将其形式移植到湖北来，不但扩大了曲艺品种，而且能更大限度地满足湖北曲艺观众的欣赏要求。邹远宏的大胆设想，很快得到了武汉市说唱团的支持，相声老演员杨松林自告奋勇辅导练功；坠子书演员王秀兰早年学过山东快书，出来担任主教；渔鼓演员蔡贤成建议将山东话改为湖北天门、沔阳县方言，以突出湖北乡土气息，消除语言隔阂。邹远宏于是勤学苦练，并到中国人民解放军武汉警备区文艺队、武汉市群众艺术馆访师问道。终于在大家的帮助下，创立了用湖北方言表演的形式上类似山东快书的新曲种，并且定名为湖北铜板书。

1973年6月16日，武汉市说唱团在清芬剧场演出时，首次推出邹远宏的湖北铜板书《扎义打虎》，观众反应强烈。武汉市说唱团为了扶持这朵新花，于1974、1975年还介绍邹远宏赴北京向山东快书演员刘司昌学习取经。1976年，新创作的湖北铜板书《赵勇刚智炸敌军火》，参加湖北省曲艺调演，被评为优秀节目，由湖北电视台录像播放。《武汉文艺》同年第十一期发表了曲本。此后共创作了《小朱戒烟》、《烈火夺钢》等书目达三十余个。1975年湖北省京山县曲艺学习班，邀请邹远宏讲课并示范。培训学员学习湖北铜板书，湖北铜

板书因此得以传播。

相 声　相声在湖北流传，已知最早在民国初年。民国五年(1916)天津艺人骆彩舞携女小彩舞(骆玉笙)等，来汉口行艺，在老圃游乐园“笑舞台”表演的节目中，除古彩戏法、双簧外，还有相声。民国十年北平市相声艺人高鑫泉、赵子厚、戴质斋来汉口新市场雍和厅(后改称杂技厅)表演双簧、相声、太平歌词。其中高鑫泉后来定居武汉。民国二十六年(1937)高与曹笑痴搭档表演对口相声。1949年后与王文砚(女)长期合作，表演对口相声。抗日战争初期，有黄冈籍青年潘占奎，在九江市辞别师傅刘煜庭后，回武昌在黄鹤楼演出单口相声；并改用武汉方言表演，受到广泛欢迎，观众昵称他为“南方笑话公司总经理”。他的传徒王哈哈(王志诚)及儿子潘海波后来均成为这种以武汉方言的相声知名演员。同时，由北方逃难来武汉的相声艺人甚多，较为知名的如陆彩祥、常久锋、景寿山、小蘋果(杨松林)等。并有人表演化妆相声(俗称滑稽戏)如开花炮(佚名)、秦南南等在武昌黄鹤楼、平湖门，汉口大智门、汇通路、硚口、汉阳归元寺等处围棚撂地表演，有时也到江汉路凌宵游艺场赶场演出。还有北方相声演员欧少久携弟子小地梨(董长禄)进入汉口新市场表演。不久，相声名家张傻子(张杰尧)携徒小蘋果(杨松林)、王小松，女儿小明星也进入新市场演出。从民国二十六年七月至民国二十七年(1938)十月武汉沦陷前夕，短短一年多的时间，因战争的影响，聚集在武汉的北方相声艺人日见其多，湖北武汉地区的相声表演，一度呈现短暂的繁荣。

民国三十四年(1945)八月，日本侵略军投降，武汉光复。在南京组班的艺联鼓书社到汉口民众乐园曲艺场演出，其中有相声名家李寿增的弟子王树田，张寿臣的弟子康立本、袁佩楼，张杰尧的弟子杨松林，及稍后来参加的韩子康等相声演员。除袁佩楼外，其他人后来都定居武汉，与长期在武汉的高鑫泉、曹笑痴、潘占奎、王哈哈(王志诚)等汇合，构成了武汉地区可观的相声表演阵容。

中华人民共和国成立以后，全国许多相声演员和曲艺团队，陆续来武汉献艺，主要的如1952年由天津来武汉的高英培、范振玉、刘文亨等；1954年由济南来武汉的李寿增、郭宝山等；1955年由天津来武汉的马三立、苏文茂、朱相臣、常宝霆、白全福等；1957年由北京来武汉的侯宝林、郭启儒、刘宝瑞、郭全保、马季、郝爱民等；1958年由北京来汉的罗荣寿、赵振铎等。其中侯宝林1957年在武汉献艺期间，湖北省文化事业管理局召集湖北省三百多曲艺工作者汇聚一堂，由湖北省文化事业管理局曲艺工作组主任程时主持，请侯宝林和马季讲课传艺。此后，湖北省的相声表演艺术更趋发展。由四川绕湖南回到武汉的相声演员谭小呆、曹秀云夫妇，都是当时知名的相声演员。各地市的相声也有发展。1952年7月，沙市市曲艺队建队时，拥有相声演员王宝树、房人迷、陈跃礼、刘尚仁、王子佳等。早年在汉口定居的相声演员中，韩子康传徒薛永年，杨松林传徒李祝英(女)，武汉市曲艺队还自己培养了相声演员陈尚忠、董铁良等。1961年10月，毕业于华中师范大学、任华中师范

大学附设中学教员的夏雨田，改教从艺，参加武汉市说唱团从事相声创作和表演，先后创作演出了《体育之花》、《公社鸭郎》等六十五段。他为了探索相声歌颂先进事物的喜剧内容，于 1964 年编演了《女队长》。1964 年 12 月，法国巴黎第七大学将《女队长》曲本选为华语教材。此后，武汉市说唱团又培养了陆鸣、赵卫国等一批相声表演新秀。



曲(书)　　目

湖北的曲(书)目较为丰富。截至1985年底为止，根据普查资料不完全统计，共有2,127部(篇)。其中传统曲(书)目1,412部(篇)，占总数的66.38%；创作、改编、移植现代题材新曲(书)目有715部(篇)，占总数的33.62%。

湖北评书、湖北大鼓、湖北渔鼓、河南坠子等长篇曲(书)目，若以每场表演二小时半，可连续十五场者如《战斗在敌人心脏》，连续六十场至九十场者如《三国演义》、《列国演义》、《隋唐演义》、《水浒传》、《岳飞传》、《七侠五义》等，泛称为"长篇大书"。这些曲(书)目的来源：一、取材于历史故事和明清以来的通俗小说；二、师徒传承，又经艺人不断加工丰富。如民国初年，艺人李福全参考传统曲(书)目《大八义》、《小八义》，口头创编了《三侠八俊十二雄》，传给湖北评书陈派创始人陈树棠，经他在演出过程中，再度修改丰富，又传给其徒夏玉卿、李少霆、傅静轩等人。经李少霆再度口头增删补充，最后与人合作，经口述、整理遂成定本。另如湖北评书江派代表作《走马建国》，也是经过鲁明阶、蒋椿山、江云卿三代师徒口编、修改而成。三、外地流入。民国二十年(1931)安徽淮书艺人吴少甫携带《伊公案》入鄂行艺，淮书艺人何忠才(满族)随后也来湖北说《彭公案》，受到欢迎，一度引起湖北曲坛公案曲(书)目流行，如《彭公案》、《施公案》、《乔公案》、《祝公案》、《白公案》等。稍后于民国三十年(1941)左右，湖北评书艺人陈太平、严荣卿引入四川评话武侠故事梗概(路子)编演长篇大书《南北双奇侠》、《草莽英雄》，引发了艺人争相编演短打武侠曲(书)目，如《山海大侠》、《三剑五老十八童》、《铁伞大侠》等流传甚广。艺人泛称这类曲(书)目为湖北评书中的"川江路子"。1964年武汉市江汉区文化科、文化馆联合对武汉市新艺评书队五十四位评书艺人的所谓"川江路子"武侠曲(书)目进行一次调查，登记曲(书)目共一百四十六部。经细审其内容，虽然名称各异，情节却大同小异，除地点、人名各不相同外，都源出于《江湖奇侠传》、《雍正剑侠图》等十余部曲(书)目。四、艺人创作：艺人根据社会新闻创编曲(书)目，如湖北渔鼓艺人龚本怀、杨双林对沔阳县秀才柳炳元为弱者挺身而出，抱打不平，将残民以逞的县令，列出十三条罪状，越衙上告，历经出生入死的争斗，终于胜诉的事迹，编创了湖北渔鼓《十三款》。汉川善书艺人何文甫根据汉阳县蔡甸镇的市井无赖余海子逼奸寡妇王玉贞不遂，掐死王玉贞，经人告发，开棺验尸，余海子伏法等曲折过程，编演了汉川善书《一口血》。民国三十七年(1938)二月，汉口市民间艺人抗日宣传队进行街头宣传，

由湖北大鼓艺人匡玉山、陈秀珊等编唱的《抗日小唱》、《送子上前线》、《芦沟落日》等，都是艺人所创作的曲（书）目。

汉川善书传统表演，多在元宵（农历正月十五日）、中元（农历七月十五日）两节日前后宣讲，以每场的曲（书）目，宣讲一个完整的故事为特征，因此已知的一百零四篇曲（书）目，除《四下河南》篇幅较长，可视为大中篇以外，其余都是中篇。与此相对而言，长阳南曲，一般为五十句左右，短的仅有七句，长的如《秋江》、《永乐观灯》有两百句，可以说全为短篇。至于长阳旱龙船、莲花落等，传统表演都是沿门走唱，所以都以短篇曲（书）目为主。

大量的曲种，如湖北小曲、碟子小曲、恩施扬琴、襄阳小曲、利川小曲、文曲、走马渔鼓、宜城兰花筒、金海渔鼓、公安道情、楠管等，曲（书）目多取材于通俗小说中的一折，或民间故事、传说等，所以都以中篇、短篇为主。如唱"三国"中，便有《三顾茅庐》、《吕布戏貂蝉》、《长坂救主》、《刘备哭灵》等等；唱"水浒"则有《武松打虎》、《武松惊嫂》、《挑帘裁衣》、《宋江杀惜》等；取材于民间故事的《安安送米》、《赵延求寿》、《双下山》、《赶潘》、《秋江》等等，也都是中篇；加上类似民歌中"月歌子"的《十爱》、《十绣》、《五更》等则为短篇，形成了以中、短篇兼有的曲（书）目格局。

中华人民共和国成立以后，在中国共产党文艺为工农兵服务和百花齐放、推陈出新的方针政策指引下，于 1964 年掀起"说新唱新"高潮，长篇大书改编上演了《林海雪原》、《铁道游击队》、《烈火金刚》、《苦菜花》等。根据同名小说《战斗在敌人心脏》的演出本较原小说从十万字发展到三十万字。此后，艺人与新文艺工作者合作，对传统长篇大书《三侠闹京都》、《三侠八俊十二雄》、《兄妹状元图》、《金凤斗银龙》等，经过口述、笔录、整理等工作，成为定本。新创作的长篇大书《杨柳寨》、改编的长篇说唱《南包公》等都为曲艺表演提供了新的曲本。至于中、短篇曲（书）目的创作、改编、移植数量更大，如《芒种喂马》、《王若飞在狱中》、《挂牌成亲》、《彩电风波》、《女队长》、《难忘的一课》、《书记三住青松垮》、《一件衬衣》等等，都以反映近代、现代生活题材为其特点。

一件衬衣　湖北小曲曲目，短篇。1977 年公安县袁伯华作词，江陵县汤彬编曲。同年荆州地区业余文艺代表队曹虹等参加湖北省业余文艺调演演唱本曲目，获一等奖。

曲目通过围绕周恩来总理所穿的一件补丁加补丁的衬衫的故事，抒发了人民深切缅怀周总理的真挚感情，歌颂了周总理艰苦朴素、勤勤恳恳，一心为人民的光辉一生。

一把三弦　长阳南曲曲目，短篇。叙鄂西山区上天坪生产队，尚大妈的儿子尚天强与俱乐部的红色宣传员刘春燕新婚。春燕善唱新歌新曲，还弹得一手好三弦。南曲老艺人胡东金到尚家来唱曲贺喜，唱词多是陈词滥调，封建迷信色彩浓郁，且把春燕不放在眼里，欲与她一比高低。对歌的结果，众人为春燕喝彩。胡东金对歌败阵，一时气恼，竟在喜事场中唱起《寡妇上坟》来。尚家和乡邻指责胡东金。胡东金负气，声言要扳了三弦，从此闭口

不唱。春燕却因势利导，通过新旧时代的对比，建议胡东金向她的南曲老师向大爹学习，一同来唱新人新事，开展文艺宣传。胡东金欣然允诺。于是喜事场中欢声笑语，上天坪俱乐部打起了闹台。该曲目突破了传统长阳南曲一唱到底的结构，采用夹唱夹白，说唱结合。突出了人物性格、增强了生活气息。

1964 年由方衡生创作，陈洪设计音乐。长阳歌舞团演员谭宗兰、黄庆洪演唱。同年参加湖北省文化局、中国曲艺工作者协会武汉分会举办的湖北省现代曲艺观摩演出。曲本于同年在《长江文艺》、《曲艺》杂志上发表。1965 年收入湖北省文化局编印的《春节演唱材料》。

一把花生　河南坠子曲目。短篇。1964 年胡益万根据报告文学《铁柜子》的部分内容改编。周永珍配曲并演唱。1964 年参加湖北省中青年演员曲艺汇演，被评为优秀曲目，同年湖北人民广播电台录音广播。

内容叙生产队保管员在晒场上晒花生。李大嫂路过晒场边，顺手抓了一把花生。保管员上前劝阻，说明花生是集体的果实，不可随意抓拿。李大嫂认为这是小题大做，有失面子，于是吵闹起来。保管员却心平气和，耐心劝说她应以保护集体利益为重。李大嫂见保管员态度诚恳，说得有理无话可辩，丢下花生，走开了晒场。

十三款　湖北渔鼓曲目，中篇。民国十七年(1928)沔阳县渔鼓艺人龚本槐与其师傅陈丫头，根据沔阳县晚清秀才柳炳元抱打不平，包揽诉讼的真实故事创作。由龚本槐演唱并为皮影伴唱。广泛传唱于天门、沔阳、汉川、潜江等县城乡。

内容叙晚清时，沔阳州官罗登艮与刑名师爷王庄生贪赃枉法，侵吞岁修堤款，中饱私囊。王庄生又贪民妇周宝姑姿色，藉口其丈夫聚众抗粮，拘捕用刑打死。然后将周宝姑强抢入室逼婚。周宝姑趁其不备，持剪刀自刎身亡。周母因女婿、女儿惨死，悲痛欲绝，夜赴坟前，哭声凄惨。众乡邻忍无可忍，请来秀才柳炳元写状上告。因地处荒郊，笔墨不便，周母扯衣为纸，破指为墨。柳炳元沾血写状，控告罪犯十三款大罪。此时恰逢制台李翰章途经沔阳，柳炳元头顶血状，乘小舟至汉水中流，拦官船喊冤。李翰章与臬台、府台一同来三堂会审。传讯罗登艮、王庄生当堂对质。李翰章只听罪犯的狡辩，对柳炳元以“百姓告官，犹如子杀父”的罪名，置入铡口，不许多言。柳炳元临死不惧，神色泰然，反而大笑。三堂大人异之，命将他拖出铡口，准予诉说。柳炳元义正词严，列举罗登艮、王庄生十三款罪状，并列出人证物证，致使罪犯无可抵赖。李翰章迫于民怨太深，判处罗登艮革职为民，王庄生就地正法。“柳炳元睡铡口呵呵大笑”，遂成为沔阳县市井俗语。1963 年此曲目被沔阳县花鼓剧团移植为《十三款》剧目上演。

十杯酒　保康渔鼓传统曲目，短篇。流传于保康县店垭镇黄坪村一带。是保康渔鼓中“月歌子”形式中具有代表性的曲目。文词是“四、三”词格的七字句。至 1985 年，只有仅存的保康渔鼓艺人尚发学会演唱此曲目。

内容是以十杯酒为顺序，从一到十历数十位古人和他们的故事。如“一杯酒正月正，朱洪武打马游南京，保驾将军胡大海，辅朝军师刘伯温。”往下第二杯酒是王宝钏抛彩球；第三杯酒是王昭君和番；第四杯酒是梁山伯访友；第五杯酒是秦雪梅吊孝；第六杯酒是辕门斩子；第七杯酒是郭子仪上寿；第八杯酒是胡敬德救主；第九杯酒是刘秀走南阳；第十杯酒诸葛亮出祁山。

二堂审子　歌腔传统曲目，短篇。流传于天门、潜江、沔阳等县。内容叙刘彦昌与三圣母定情后，生子沉香。后妻王兰英也生子秋儿。兄弟二人在学堂中与当朝相国秦灿之子争斗时，沉香失手用砚台将秦公子打死。兄弟回家将此事禀报父亲。杀人偿命，欠债还钱送子抵命已成定局。刘彦昌惊恐悲伤中，追问是哪个儿子伤毙人命？以便送去伏罪。

沉香、秋儿兄弟都说是自己打死了人，理应去抵命，出现了兄弟互保的局面，疑难之中，请出夫人王兰英、夫妻二人分别审问二子。兄弟二人仍争说是自己打死了人。在审问过程中，刘彦昌因念及三圣母送灯之恩，流露出袒护沉香的意思，但不愿伤王兰英的心送秋儿抵命；王兰英也因秋儿是亲生之子，不愿送出，又怕因此刺痛刘彦昌。一场审子，不但没有审出头绪，夫妻二人反被千丝万缕的情思困惑在生离死别的矛盾中。最后，夫妻二人咬紧牙关，将沉香放走，外出逃命。由刘彦昌送秋儿去秦府抵命。

七叶一支花　长阳南曲曲目，短篇。原为龚发达创作的新故事《七叶一支花》，1972年由湖北人民出版社收入新故事中出版发行。1973年陈德胜据此改编为长阳南曲，由陈洪编曲，长阳文工团谭宗兰、黄庆洪演唱，张玉敏、向菊等五人伴唱。内容叙赤脚医生张思群历经曲折、千方百计为病人千里送药的故事。1975年又由向菊、黄庆洪主唱，赴北京参加劳动人民文化宫“五一”国际劳动节游园文艺演出。

匕首案　汉川善书曲（书）目，中篇。内容叙滨江市青年崔福松，幼年父母双亡，靠奶奶拉扯到十七岁时，误入歧途，认当地犯罪头子“飞虎”为大哥，取外号“飞蜈蚣”。“飞虎”迫于全市整顿社会治安的压力，十分痛恨治保主任王世敬，派“飞蜈蚣”潜入王家，盗走一部电视机，并留下一柄匕首和纸条，以此恫吓王世敬。“飞虎”认为“飞蜈蚣”在王家干得漂亮利索，拿出一把匕首告诉他这匕首原是一对，一雄一雌，都是好钢打制。十多年前，用雄匕首放了对手的血，已经失落。现将雌匕首奖给你，好好跟着哥们干。后“飞蜈蚣”在外行窃时，被治保主任王世敬擒交派出所，讯明“飞蜈蚣”真名崔福松，顺藤摸瓜追问“飞虎”的下落。崔福松竟声称“飞蜈蚣”与“飞虎”本是一人，即是自己，以此来庇护真“飞虎”。王世敬与派出所暂让崔福松回家。王世敬并藉送福松回家之便，与崔的奶奶重谈崔家往事。原来崔福松的父亲崔继成因得罪流氓集团而被刺死。母亲遭受严重打击投河身亡。奶奶至今还保留着当年杀死儿子的凶器一把钢制雄匕首。奶奶说完后，从蓝布包裹内拿出匕首，向王世敬和崔福松展示。崔福松见匕首后大吃一惊。他仔细审视，竟与“飞虎”奖给的匕首相同，合在一起，恰是雌雄一对，不差分毫。崔福松面对奶奶叙说的家史及手中的物证，悲愤

满腔，翻然悔悟，配合公安部门擒获犯罪团伙头子“飞虎”。自己决心洗心革面，重做新人。

曲本由汉川县马口镇工人业余善书组创作，刘德谦执笔。汉川县文化馆创作加工整理。1981 年参加湖北省首届“百花书会”演出，获创作、演出优秀奖。曲本 1981 年被《布谷鸟》月刊第十一、十二期连载发表。

八仙祝寿　跳三鼓传统曲目，短篇。跳三鼓或在丧事中唱孝歌，或为祝寿者唱寿歌，或为各种喜庆场合唱喜歌。本曲目用于民间祝寿时演唱。跳三鼓艺人郑启焕、王兆祥擅唱。

内容叙某东家做寿，热闹异常，惊动了天廷玉皇大帝。玉帝命太白金星查看为何如此热闹？太白金星查看后，回奏是某省某县某村（寨）某人家祝寿。演唱时，都按祝寿人家的真实地点、真实姓名嵌入唱词。往下便是玉帝再命南、北二斗星君翻开洪福簿查看庆寿人在天上是什么星君？在人间是什么人？南、北二斗星君回奏庆寿人是天上的福德星，在凡间是大善人。于是玉帝再命白鹤童子去八仙洞府，告知八仙前去祝寿。八仙奉命后，驾起祥云，含笑前来祝寿。

三封信　湖北大鼓曲目，短篇。武汉市说唱团陈谦闻编词演唱。用〔四平〕、〔慢四平〕、〔拖腔〕、〔平板〕等曲牌联唱。流传于武汉市。

内容叙某青年出差在外，需要向单位领导汇报工作，同时也惦记着家中的母亲和婚期已近的女朋友。遂一并写信，同时寄发。领导、母亲、女友接信后，不禁愕然。领导读信看到的是：“我的老娘亲：您老人家真是位好母亲。”母亲读到的信是：“我的心，我的命，我俩的婚期已临近。”女友读到的信却是：“最敬佩的好领导……”原来，该青年漫不经心，装错了信封，闹了一场笑话。

三星祝寿　长阳南曲传统曲目，短篇。主要在民间庆贺寿诞时演唱。用〔南曲头〕、〔垛子〕、〔上下句〕、〔南曲尾〕等曲牌联缀。

内容为以福、禄、寿三星为寿诞者题诗祝贺。唱词多用七言绝句，多颂赞、祝贺的吉祥话，无故事情节。流传于长阳、五峰等县。1949 年以前，宜昌市也曾一度流传演唱。

三侠闹京都　湖北评书书目，长篇。武汉市陈派评书创始人陈树棠口头编演。后传艺徒武汉市说唱团评书演员李少霆。经李少霆不断增删修改而逐步定型。内容叙明成化年间，风尘三侠见义勇为、扶正除邪的故事，以监狱三换子开端，包括收徒传艺、摆擂招亲、双侠闯山、夜半锄奸、山庄除霸、大闹京都等重要关目。1984 年，经李少霆、刘显栋纪录、整理，由杨永清抄写成书，计二十五回，二十八万字，由群益堂出版社 1985 年 6 月出版，发行八十万册。

下南阳　又名《认亲》。公安道情曲目，短篇。流传于公安、石首、松滋、江陵、沙市、枝江、宜都等县（市）。唱词是七字句和十字句，每四句为一段，一韵到底。

内容叙南阳县王家庄的穷秀才王永祥，生活艰难。亲戚六眷怕他借贷，不愿往来；朋友们也怕沾了穷气，避之惟恐不及。朝廷开科取士，王永祥凭着锦绣文章，连中三元，钦点三

甲之首，成为状元郎，御赐八府巡按之职。于是王家庄顿时热闹起来，上门认亲的蜂拥而至。什么王三姐、王四娘、王表兄、王侄儿，反正一时上门的都姓王。这可难了搭不上界、沾不上边来认亲的一些人。有位汪先生来说，他的祖宗本姓王，只因住在河边，所以多了三点水，王、汪本一家，应该归祖认亲。一位马员外也赶来，说将马的四脚都砍光，去掉笼头，割掉尾巴，剩下的便是王。(汉字繁写的马字，当中含了王字。)杨先生也照办，说他姓的不是木易杨，是小山羊的羊。锯掉羊子头上角，剪掉羊子尾，也是王啊。匡大人说，他早已去掉了匡字的三方外框，姓剩下的那个王，虽然稍小一点，反正三横一竖错不了，大点小点都一样。田大叔说自己比匡先生简单些，只要推倒左右两堵墙，不大不小便是王。那位牛相公最没办法，咬牙切齿地恨父亲，为什么偏姓与王字不搭界的牛呢？看起来攀高结贵也要祖上有德，千万不可姓些怪姓，否则祸延子孙，叫后人没法可想。

公安县公安道情艺人杨大鹏擅唱。楠管艺人文启道也移植演唱此曲目，并传授给艺徒左大焕、朱志荣、熊心玉、熊大海、王心发、邓文选等演唱，流传于枝江县、当阳县半月镇一带。1982 年左大焕参加“枝江县首届楠管、评书书会”演唱本曲目，获表演二等奖。

大堂上寿　楠管传统曲目，短篇。清光绪三十一年(1905)枝江县董市镇楠管艺人张金山首演。他在授徒期间都以本曲目作启蒙教材，使之流传于枝江、宜都、远安、当阳、松滋、宜昌等县(市)。1982 年楠管艺人方华强演唱，耿精华记录词曲的版本由定场诗开始，以〔平腔缓板〕、〔垛板〕联唱。

内容叙河北昌平县的当朝宰相韩明义在府中庆寿，宴请文武官员。八仙正经过此地，张果老当众讥笑韩明义为富不仁。他的侄儿韩湘子有规劝叔父之心，欲引渡他心归仁义，超凡为仙。韩明义不但不听，还讥讽侄儿迂腐不智。韩湘子失望之余，只得嗟叹拂袖而去。

小女婿　碟子小曲曲目，短篇。京山县杨集镇民间艺人项明伦与其舅侄邓万禄，根据封建婚姻习俗中的小女婿、童养媳等现象，以嘲笑的口吻、批评的态度创作并演唱。

内容叙一位大姑娘被迫嫁给一个几岁的小男孩为妻，闹出许多笑话，生出许多怨恨。唱腔用〔黄土岗〕曲牌装腔。因为唱词乡土气息浓郁，易懂易记，风趣诙谐，传唱于天门、沔阳、潜江、荆门、沙市、江陵、洪湖、监利等县。1949 年中华人民共和国成立以后，经湖北省民歌手蒋桂英演唱以后，湖北省歌舞团及各地、县文工团(队)、曲艺队(组)广泛传唱。

小闯王智惩贾善仁　兴山围鼓曲目，短篇。1972 年兴山围鼓曲艺辅导干部吴兰生创作，王庆源编曲。曲段用〔肚儿疼〕曲牌起、收。中间联缀曲牌〔开门曲〕、〔河南蛮腔〕、〔四平·打腔〕、〔赶船〕、〔满手雪花飘〕、〔对子歌〕、〔月望郎〕。由兴山围鼓业余演员田莉、袁选荣演唱。流传于兴山、秭归等县。

曲段叙闯王李自成的侄孙李来亨，为了坚持抗清，领兵到兴山县茅鹿山建立根据地。“闯王来了不纳粮！”兴山县万民欢腾。贾家店的财主贾善仁，平时欺压百姓，无恶不作，表面上却装成一副慈悲的假象。他造谣生事，挑拨小闯王部队与群众间的关系。李来亨为了

安定民心，巩固根据地，亲自到贾家店一带查访，在众百姓的帮助下，剥去了贾善仁的各种伪装，挫败了他的阴谋诡计，没收了他的财宝和粮食，分发给老百姓，并将他杀头示众。

丫丫和花花　郧阳花鼓子曲目，短篇。罗中流作词，王荣萱配曲。叙农村女知识青年丫丫、花花高中毕业后，参加大学高等考试，双双落榜。丫丫虽然没进大学，但将已学得的知识运用到生产实践中，一头扎进了果园，研究科学栽培，终于做出了成绩，事业有成。花花没进大学，于是心灰意懒，认为前途无望，跑到城市，插花戴朵，东游西荡，指望择一有钱佳婿，便可步入现代化的生活。谁料花花遇上歹徒，受骗上当。在关键时刻，幸有丫丫伸出救助之手，劝她重鼓风帆，花花悔悟，立志向丫丫学习，做一名建设祖国的好青年。

女队长　相声曲目。1964年夏雨田创作。夏雨田表演逗哏，贺征、杨松林先后演捧哏。内容从新旧社会对比入手，塑造了生产队的女队长邵桂英的先进形象：她因天旱无雨，急群众之所急，将家中积蓄的钱为生产队垫付购置抽水机款。表现了她爱国爱队好，劳动生产好，遵守法令好，团结互助好，勤俭持家好的“五好”美德。为夏雨田歌颂型相声的代表作。曲本《曲艺》月刊1964年第四期发表。同年，法国巴黎第七大学将《女队长》选作华语教材。1978年8月湖北省群众文化馆收入文艺创作学习资料《曲艺集》。

千军万马战姚岗　河南坠子曲目，短篇。1959年张先迪作词，周永珍修改、配曲、演唱。1959年11月，中国共产党湖北省委员会在枣阳召开全省文化工作现场会，全省地(州)、县(市)党委宣传部长和文化局长出席会议。由周永珍在会上演唱本曲目，引起轰动。1963年3月，全国人民代表大会代表和全国政协委员到枣阳视察，著名作家冰心观看周永珍演唱本曲目后，对周永珍作了专访，撰写了评介文章《从苹果脸姑娘说起》。文中说：“枣阳县曲艺队一位名叫周永珍的姑娘，她给我们唱的几段河南坠子，真是字字铿锵，散珠般地清脆激越的声音，洒在你颤动的心弦上，使你半夜醒来，耳中和心头还有余响，好像你亲身参加了‘千军万马战姚岗’的战斗一样。”(载《冰心文集》第四卷)本曲段共演唱达五百余场。湖北人民广播电台、枣阳县广播站多次播放。并向潜江县、河南省唐河县的坠子演员传授。枣阳县业余曲艺演员邢玉琳学唱后，参加湖北省商业系统业余文艺汇演，获一等奖。1959年曲本在《湖北日报》发表，1960年第一期《长江文艺》也发表了该曲本。

内容叙枣阳县人民，向自然进军，开荒地、修堰塘、造林场。为了绿化山岗，变贫脊荒地为粮仓，一万六千劳动者，挑灯夜战，大战姚岗。歌颂了人民团结齐心劳动的精神风貌。

马嵬坡　大调曲子曲目，短篇。流传于老河口、襄阳、枣阳及河南南阳、邓州一带。内容叙唐玄宗时发生“安史之乱”。唐明皇携杨贵妃，逃离长安。行至马嵬坡时，三军哗变，要求处死国舅杨国忠，为国除害。又逼请皇上，除掉杨贵妃。唐明皇为了安抚军心，被迫赐死杨贵妃。于是杨贵妃自缢，三军方保驾继续前行。

王直夫擅唱。采用〔鼓头〕、〔阴阳〕、〔坡儿下〕、〔满州〕、〔诗篇〕、〔玉娥郎〕、〔快阴阳〕、〔鼓尾〕曲牌联唱。

飞鸽案件　汉川善书书目，中篇。由汉川县马口镇业余善书组创作，刘德谦执笔。汉川县马口镇文化分馆整理。曲本1980年由湖北省《布谷鸟》月刊第十一、十二期连载发表。

内容叙农民李友清因病去世，其妻林秀梅抚育教养儿子李望保成人。李望保二十六岁时，王大妈上门说亲，约定日期由女方上门相亲，如若看中，需赠订亲彩礼。李望保家中拮据，遂骑飞鸽牌自行车往舅父家借得一百八十元。回家时天色已晚，担心将钱丢失，将钱塞入车把之中。途中，月色朦胧，行至无人处，一歹徒用棍将李望保打落沟中，劫车而去。李望保爬起时，恰遇女青年张小萍骑车经过，他一时心急，夺车去追赶劫贼。他追了一段路，不见劫贼踪影，猛省自己作事孟浪，女青年定会将自己也当作了劫车贼，同时将一单身女子弃在路上，实在危险。于是急忙回头找到张小萍，赔礼道歉，说明原委，并愿送张小萍回家，免遭不测。张小萍的父亲张振华见李望保送女回家，闻知路上有歹徒拦路劫车，很感谢李望保助人为乐，攀谈之余，备夜宵款待。不觉时光更晚，遂留李望保住宿，待天明再走。不料次日正是张小萍屈从父命出嫁之日。来迎亲的新女婿刘志波骑的正是李望保的飞鸽牌自行车。李望保与刘志波发生争执，终以车把内一百八十元钱作为铁证，戳穿了刘志波的百般狡辩。张小萍愤而拒嫁，张振华也支持女儿当场退亲。张小萍与李望保却因此互生爱慕，终结良缘。

丰收场上　湖北大鼓曲目，短篇。李钦高作词，毛侠配曲，黄陂县文艺宣传队李和发首演。内容叙张家湾生产队粮食大丰收，在收割现场，部分农民建议开个“庆丰收”大会，还要设宴饮酒，以示庆祝。农民张广秋却不同意这个建议。他认为要遵从毛主席的教导，勤俭节约，艰苦奋斗，富日子要当穷日子过。不能以设宴喝好酒、抽好烟等铺张浪费来庆贺丰收。一席语重心长的话，说得大家心服口服，遂罢设宴之举。

1975年该曲目加入“孝感地区代表队”参加湖北省专业剧团现代题材优秀节目的汇报演出。同年由湖北人民广播电台及全国二十余家广播电台先后广播。

长坂坡　大调曲子曲目，短篇。取材于《三国演义》，叙蜀将赵云，在长坂坡怀揣阿斗，奋力突破曹军包围，追上刘备的故事。曲段由〔鼓头〕、〔坡下〕、〔上下句〕、〔太平年〕、〔茨儿山〕、〔满州〕、〔银纽丝〕、〔罗江怨〕、〔莲花落〕、〔诗篇〕、〔鼓尾〕十一支曲牌联唱。广泛流传于老河口、襄阳、枣阳、河南南阳、邓州等县。金殿臣擅唱。

长坂救主　又名《子龙救主》、《三国英雄》。长阳南曲传统曲目，短篇。曲本由1962年湖北省文化局曲艺工作组、长阳县文教局、长阳县歌舞团、长阳县文化馆调查挖掘，蒋敬生记录整理。南曲艺人王仁山传谱，陈洪、江一舟记谱，谭宗兰演唱。同年，长阳县歌舞团以本曲目参加湖北省小曲观摩演出。艺人王仁山的弹唱及谭宗兰的舞台演唱，均由湖北省艺术学院录音收藏，成为长阳南曲保留曲目。传唱于长阳、五峰县。

内容叙刘备败走荆州，眷属失散，糜夫人将阿斗(刘禅)托交赵云后，投井而死。赵云怀揣幼主，单人独骑，跃马横刀，奋力血战，终于突破曹兵包围，救出幼主。曲目唱段用曲牌

〔南曲头〕、〔垛子〕、〔上下句〕、〔渭腔〕、〔数板〕联缀而成。

云楼抚琴　大调曲子曲目，短篇。内容叙陈妙常在紫云庵出家当尼姑，遇老尼的侄儿潘必正，心生爱慕。于是在云楼抚琴，以抒情思。潘必正倾听琴声，发现琴音躁动，窥知其情丝绵绵，决心要与陈缔结良缘。曲目以〔满江红〕曲牌起头，联缀〔银纽丝〕、〔阳调〕、〔一串〕、〔剪剪花〕、〔汉江〕、〔阳调〕、〔太湖〕、〔满州〕、〔汉江〕最后以〔满江红〕结尾。传唱于老河口、襄阳、枣阳及河南南阳、邓州一带。

五蟒忠孝图　湖北评书书目，长篇。评书艺人杨云山口头编讲，传徒容忠圣。容宗圣再传授给田汉卿、张静明、王鸣乐等，为湖北评书“容派”代表书目。流传于武汉、沙市、江陵、天门、沔阳、监利、洪湖等县(市)。

内容叙明朝正德年间，疏浚黄河，将潜伏水中已修炼三千年的黄河蟒拦腰斩断。蟒魂哭诉天庭，玉皇大帝觉得其情可悯，允其转世人间，享受荣华富贵，以弥补遭受的劫难。黄河蟒遂邀约红鳞蟒、乌凤蟒、银鳞蟒、五花蟒同投人间，以便夺取明朝江山，报杀身之仇。黄河蟒投胎到江西严家，便是严嵩出世。慈云长老掐指算定，已知五蟒要夺江山，便派弟子飞来侠赵辉暗中监视。嘉靖帝登基，开科取士，严嵩举进士，被授编修职。严嵩在朝时，因出差错，被革职流落市井，以相面算命糊口。后经举荐进京为太后治病，趁机与敬妃勾结，又为嘉靖帝所宠信，权力日重，加紧结党营私，陷害忠良，引起赵辉大闹严府，并奏明皇上有仙魔乱国，请求明察。嘉靖帝闻奏，焚表上奏天庭，祈求上苍雷劈仙魔。太白金星奏明玉帝，说明朝气数未绝，五蟒乱朝，生灵涂炭，非慈云长老可遏制。玉帝遂请西天如来佛护法下凡，拯救生灵。如来佛遂派金翅大鹏下凡转世为无敌霸王芦凯；韦陀转世为玉面韦陀刘凤；金狮袖犬转世为狗脑壳晏安，并结拜为异姓兄弟。芦凯等行侠仗义，专与严党作对，直至周云章查出严氏父子谋反叛逆全部罪证。

日　白　干龙船曲目，短篇。日白系方言“吹牛”、“说大话”的意思。覃万馥、刘明春作词，刘思安设计唱腔，艺人赵大权演唱，传唱于鄂西南山区村寨。曲词内容较杂芜，如：“我到月亮上当记者，嫦娥陪我玩到黑；今天心里还舍不得。张果老陪我打扑克，他出 A 来我出 K，他捡十分脸一黑。”又如：“我找孔夫子去日白，孔夫子说他忙不徹(赢)，我写字来他磨墨，一个一字写到头发白，圈圈洞洞画得像乌梢蛇。”

风花雪月　长阳南曲传统曲目，短篇。全曲分为风、花、雪、月四个独立唱段，每段用〔南曲头〕起唱，转〔垛子〕、〔上下句〕，以〔南曲尾〕结束。表演时每段可分开演唱，也可联唱。长阳歌舞团谭宗兰擅唱。内容为通过咏景来抒怀。如“风”段，以“徐徐清风，无影无踪；江湖常把扁舟送，吹拂杨柳西复东”。起唱后，便从渔翁、樵夫、农夫、学生、少女的角度来咏风，或颂赞、或欣赏、或抒怀，景随人思、思随景生。其它三段与此相类。

风雨白莲　说鼓子曲目，中篇。1981 年公安县鄢家声根据小说《白莲》改编。由毛祖贵配曲，文坤礼演唱。用〔正香莲〕、〔平香莲〕、〔浪子调〕、〔大哭调〕等曲牌联唱。1982 年参

加湖北省百花书会演出，获优秀节目奖。同年，曲本在《今古传奇》上发表。传唱于公安、石首、江陵、沙市、松滋、荆门等县(市)。

内容叙孤女白莲自幼父母双亡，被地主鲍信斋夫妇收为养女。长大成人招农民王秋生为婿。王秋生参加革命后，白莲一再被误解，受尽委屈。然而她始终向往革命、坚贞不屈，参加救治伤员，密送情报，终于赢得了群众的理解。王秋生与白莲夫妻也恩爱更浓。

凤仪亭　随州大鼓曲目，短篇。艺人胡元清1882年从河南犁铧音移植演唱，随州大鼓艺人冷光池也擅演。唱词为七字句和十字句，每四句或两句为一段。唱腔以〔平腔〕为主。

内容叙汉献帝时，董卓挟天子以令诸侯，收吕布为义子，如虎添翼。司徒王允设计，收侍女貂蝉为义女，先许婚吕布，后献董卓。用美人连环计，制造董卓、吕布父子不和。董卓携貂蝉入府，吕布恨极。在凤仪亭貂蝉、吕布幽会之时，被董卓发现，引起冲突，导致吕布杀了董卓，剪除了一大权奸。

文王访贤　东山番帮鼓曲目，短篇。由番帮鼓艺人魏进忠擅唱。流行于公安、石首、监利、江陵等县。

内容叙周文王夜做飞熊梦，亲到渭水河边访贤。见姜子牙独自垂钓，怡然自得，便请他扶保江山。子牙见文王果是仁德之主，允诺所请，与周文王一同登车还朝。并且要文王亲自挽车而行。文王求贤若渴，笑而从之，屈尊挽车走了八百步，有些乏力暂停。子牙笑说，周朝有八百年的福份，遂与文王登车同去。

方卿借银　大冶高腔渔鼓及哦嗬腔渔鼓共有曲目，短篇。原为全本《珍珠塔》中的一折。大冶高腔渔鼓艺人曹树干和哦嗬腔渔鼓艺人余玉卿擅唱。流传于大冶、鄂城、阳新、咸宁、武昌等县及通山县的乡镇农村。

内容叙方卿的父亲官拜知府，因受奸臣诬陷被斩，遗下夫人和儿子逃亡在外避祸，生计困难。方卿遵母命到姑母家去求助。姑母见方家已经破败，有嫌贫爱富之心，将方卿赶出门外。方卿受了羞辱，心中忿懑，加上日落西山，无处投宿，便折转到花园凉亭中打盹。晚上，方卿的表妹陈翠娥在绣楼眺见花园中有红光闪烁，认为必有吉祥，命仆人查看，发现方卿，遂被请上绣楼叙谈。方卿遂将姑母嫌贫爱富、为富不仁等诉说一番。陈翠娥十分同情，又见表兄一表人才，谈吐不凡，睡后有红光散发，必非等闲，因而产生爱慕之情。于是对方卿劝慰有加，并示意愿委身事之，又以珍珠塔作为信物相赠，嘱方发奋攻读，争取功名。

火龙传　湖北评书书目，长篇。根据神农架林区群众艺术馆胡崇峻介绍，清光绪年间(1875—1908)已有《火龙传》刻本在神农架林区流传。已发现神农架林区盘水乡盘山村农民贺海忠藏有《火龙传》手抄本约四万多字，可讲可读。打锣鼓艺人曾据话本小说改编成七字句的韵文讲唱。艺人将改编本称为“纂本子”。流传于神农架林区、兴山、秭归、房县等山乡地区。

内容叙孔丘周游列国时，路经蔡国。蔡景公派人出城，令孔丘留在蔡国，施行教化。孔

丘认为景公不贤，又以命令行事，实属不恭，便拒令不允。蔡国大将杨虎闻孔丘拒令，十分恼怒，领兵出城将孔丘及其弟子等一并扣留，扣于城中。吴王夫差闻讯，派伍子胥领兵至蔡国，解救孔丘。蔡景公命杨虎领兵与伍子胥对峙，拒放孔丘。伍子胥遂派张典为先锋，进攻蔡城。双方开仗，杨虎大败，急求王搏老祖骑仙鹿来助战。王搏老祖带有一只宝葫芦，内藏五百条火龙。两军阵前，王搏老祖放出五百条火龙，直扑吴阵，以致大火熊熊，吴军被焚烧得死伤惨重。伍子胥、张典无法抵敌，只得退到高山深谷中，避开正面交锋，另采取夜间袭击蔡军的办法，蔡国兵将损失亦多。两军胶着，旷日持久，惊动了天庭。玉皇大帝查知杨虎、伍子胥乃两大星宿，在仙班中早有宿怨。转世人间，如今仍在互相杀戮，连累生灵，且孔丘不应遭此囚困，遂命太白金星下凡调解。吴、蔡两国罢兵言和。天庭没收了王搏老祖的宝葫芦和五百条火龙。蔡景公释放孔丘，礼送出城。

书记三住青松塝　　利川小曲曲目，短篇。1972年利川县文工团李源道、潘顺福根据刘汉臣创作的表演唱《书记三住王家庄》改编，李源道、邹立首演。用曲牌〔龙抬头〕起唱，〔龙摆尾〕结束。中间以〔垛子〕、〔喊板〕、〔贺新年〕联缀。1973年1月参加恩施地区专业剧团创作节目汇演，被评为优秀节目。1976年赴北京参加全国曲艺调演，中国唱片公司录制了唱片，曲本在1975年《湖北文艺》第四期上发表，1981年收入上海辞书出版社出版的《中国戏曲曲艺词典》。

内容叙县委书记杨志刚到青松塝蹲点，与群众一道兴修水利。杨志刚为了扩大浇灌田地的水源，建议将凉风洞内的地下水引出来。可是有人说洞内阴河深不知底，还有蟒蛇和妖精，只怕进得去，出不来。杨志刚决定亲自进洞探明情况。洪大娘听到消息，担心洞内确有险情，急忙来寻杨书记。洪大娘赶到时，在凉风洞口正碰上从洞内出来的杨志刚。得知凉风洞内既无蟒蛇、又无妖精，引水出洞可行后，十分感动。她夸赞杨书记第一次来住青松塝时与贫苦农民一道反恶霸斗地主；第二次来住青松塝时，与农民同吃同住同劳动，建立人民公社；第三次来住青松塝时，又带头为农民扩大生产、建设家乡。杨志刚则认为当干部理应为人民贡献力量，保持革命青春永不停航。

打龙山　　三棒鼓曲目，短篇。1937年鹤峰县酉水河土家族农民田紫云根据贺龙指挥龙山大捷的事迹，将贺龙真名改为贺云卿口头创作，传唱于鄂西山区。在传唱过程中，不断修改补充，形成长篇曲目。1952年田紫云的侄儿将口头流传的唱词，记录成文字本，艺人们争相传抄，在龙山、来凤县更广泛地传唱。1959年来凤县文化馆龙祖寿整理了传抄本。

内容叙第二次国内革命战争时期，贺云卿因家贫，只身到四川贩卖盐巴糊口。途中被税卡逼交税款，因无钱交税，盐巴被没收。贺云卿激忿持刀杀了税卡官员，投奔中国工农红军，奋起革命，为穷人打天下。后贺云卿率兵拟进鹤峰城建立苏维埃政权。而要进鹤峰，必先夺龙山。龙山城守敌周老矮一面固守，一面联系张震汉、陶广、谢宾的兵队来援。贺云卿

凭着机智勇敢、出奇制胜将敌人各个击破,大获全胜,为在鹤峰建立根据地创造了条件。

打渔杀家 长阳南曲传统曲目,短篇。流传于长阳、五峰等县。用曲牌〔南曲头〕、〔垛子〕、〔上下句〕、〔南曲尾〕联唱。叙肖恩的女儿肖桂英以捕鱼为生。渔霸丁三爷派家僮来收讨渔税,被正在船上与肖恩小酌的梁山好友倪荣、李俊喝退。丁三爷勾结县令拘肖恩至衙中责打四十大板。被激怒的肖恩率女儿身藏短刀,连夜赶赴丁府,杀了丁府全家后,往投梁山。

巧劫狱 湖北评书曲目,短篇。1964年武汉市新艺评书队艺人沈邦寿根据天津市李润杰的快板书《巧劫狱》改编。上演以后,受到好评。武汉市众多评书业余演员纷纷学说,并迅速传布开来。继而流传到沙市、天门、沔阳等县(市)。黄冈地区浠水、红安、麻城等县的湖北大鼓艺人也有再度改编成七字句、十字句唱词演唱的。

内容叙解放战争时期,南京市警察局逮捕了中共地下市委书记。地下党员魏国忠巧计化妆成国民党警察,利用警察局长的座车,直驶关押地点,以转押为由,将其救出。

东吴招亲 跳三鼓曲目,短篇。故事源于《三国演义》,跳三鼓艺人罗贻桃、鲁炳发擅唱,流布于石首、公安、江陵、松滋等县。

内容叙东吴与蜀汉联盟,共拒曹魏。但吴主孙权仍欲除掉刘备,刘备丧妻后,设计以妹孙尚香许之,并请刘备到东吴甘露寺来,由国太相婿趁机伏而杀之。诸葛亮为了巩固孙刘联盟,将计就计,派赵云护卫刘备前往,并嘱赵云事先重礼拜见乔国老,求他从中多加美言。国太得知此事,认为是桩良缘,又得乔国老从中周旋,挫败了孙权的杀机,弄假成真。孙、刘两家遂结秦晋之好。

生死恨 河南坠子曲目,短篇。1962年湖北省文化局曲艺工作组蒋敬生、程时作词,周永珍配曲并演唱,除运用坠子〔悲腔〕、〔哭书〕曲牌外,还揉进曲剧〔软书〕唱腔,演出达两百多场。曲本在《布谷鸟》月刊1962年第二期发表。

内容通过一妇女哭诉自己的丈夫被强征当兵,致折磨惨死,家庭破碎,生活无着的悲惨命运。表现台湾国民党当局在叫嚣反攻大陆期间,在岛上加紧对人民的残害。

白扇记 大冶高腔渔鼓曲目,短篇。艺人石教冶擅演。流传于大冶、鄂城、阳新、咸宁等县。唱词为七字句间以十字句式,一韵到底。民国二十年(1931)被楚剧移植改编成全本《白扇记》,并常将"当铺会母"作为折子戏演出,成为楚剧保留剧目。

内容叙明嘉靖年间胡先志在外为官九年,卸任后携妻带子回原籍湖北。途中,船渡洞庭湖时,湖匪赵老大登船抢劫,杀了胡先志,又要杀死小儿胡金元。胡妻苦苦哀求饶小儿一命,赵老大不允。胡妻无奈,只好简短地写下路过洞庭,惨遭劫杀的缘由及小儿胡金元的姓名和生辰八字,将象牙白扇连同小儿打在油纸包内,含泪抛子入湖,使他得到全尸。赵老大劫得巨财,胁迫胡妻与其女儿秀英作他的妻妾,并在潜江县开了洪升当铺,过着富豪生活。胡金元落水后,被老渔翁刘老汉网起,见包内纸笺物件和小儿,尽知缘由,遂收养胡金元,

另取名小渔网。二十年后，小渔网成人。刘老汉出示纸笺白扇等，诉说前情，嘱小渔网外出寻亲。小渔网拜别刘老汉，捧着渔鼓筒，手持简板，出外游唱寻亲。农历五月初五日端阳节，潜江县举行龙舟竞赛，观者如潮。胡金元来到洪升当铺演唱，以自己悲惨的身世为内容演唱起来。其姐胡秀英闻唱而惊，窥视中认为唱曲者的相貌酷似父亲，便急告母亲。胡母将胡金元召至后堂，听他诉唱，不觉潸然泪下，几经问答，遂以白扇为凭，确认团圆。赵老大在胡家告发下伏法。

白虎剑　长阳南曲曲目，短篇。1983年刘明春、龚发达作词，陈洪编曲。长阳歌舞团袁新秀演唱。同年参加湖北省第二届“百花书会”，获表演一等奖，编曲一等奖，创作二等奖。湖北人民广播电台录音广播。1983年至1984年袁新秀身背琵琶深入土家族山寨，在农家的场坝、堂屋、火塘边说唱本曲目五十余场，成为长阳南曲保留曲目。

内容叙清同治三年（1864）土家族农民田士琤聚众起义，反对清王朝，经历了艰苦曲折的战斗，最后因寡不敌众而失败的故事。曲本截取田士琤大闹双狮镇斗杀族长、聚众起义、奔守钟离山诸多关目，集中描写田士琤与族长田昌之间复杂的斗争。

白马驮尸　湖北大鼓传统曲目，中篇。流传于黄冈地区的黄州、红安、蕲春、浠水、英山、罗田、麻城等县。

内容叙宋代运水县刘文英赴京应试，被绿林大王刘林劫持上山，因无财货，被缚于厅中待杀。刘林的妹妹刘金莲听说厅内有一青年待杀，私自往观，见刘文英一表人才，气宇不凡，又是赴京应试举子，顿生爱慕。于是亲释其缚，赠温良盏、无量瓶、白玉带、白马四宝，嘱速赴京师应试，私放刘文英下山。刘文英至京，落在杨小二店中，因四宝露了眼，杨小二起了歹心，食中下毒，将刘毒 死，尸首丢入枯井中，劫了四宝。因白马失主不安，寻至枯井，竟将尸首衔起，驮到南衙。包文拯派人随白马的引导，拘捕杨小二，断清了谋财害命大案。再用白玉带救活刘文英，用狗头铡铡了杨小二。刘文英得中状元，将四宝献于皇上，被封为献宝状元。刘文英奏请圣上，准予招安刘林，使其改邪归正，并迎娶刘金莲，结为琴瑟之好。

白猿偷桃　益阳大鼓曲目，短篇。艺人徐元秀擅演，流传于随州市北的新城、沙河、合河、天河、英店、草店、高城、江头、青城、万河一带。

叙青石山黑风洞住有猴仙马白莲，与凡人相配，生了儿女。儿子叫白猿，女儿叫白玉。白玉在洞外玩耍，被三阵风刮走。马白莲失女，忧伤成疾。白猿跪问母亲何药可治？马白莲说要峨嵋山仙桃一对，吃后可愈一半，再吃一对便可痊好。白猿一片孝心，不远千里到峨嵋山偷得仙桃一对，回家奉母。马白莲吃后，果然有效。白猿第二次到峨嵋山偷桃时，被孙大圣发现，举金箍棒怒斥不该偷桃。白猿跪地哭禀救母之意。孙大圣念其孝心可嘉，遂赠桃一对。

白求恩赠刀　恩施扬琴曲目，短篇。1964年湖北省文化局曲艺工作组田野编词，吴光元、刘光涛编曲。用〔正宫〕、〔二六〕、〔幽冥钟〕、〔满江红〕、〔叠断桥〕曲牌联唱。流传于恩

施、咸丰、利川、来凤、宣恩等县。

内容叙加拿大外科大夫白求恩，发扬国际主义精神，不远万里来到中国，参加抗日战争中八路军的医疗工作。白求恩大夫在救治伤员的手术中，不幸手指中毒，医治无效。他临终前，将自己用过的手术刀留赠给中国战友，希望中国战友拿着这把手术刀，继续完成他的遗愿。

丢驴吃药　单口相声曲目，短篇。又名《小神仙》。武汉市说唱团潘占奎表演。流传于武汉市。叙某中药店生意萧条。傍晚，药店掌柜眼见没生意了，信步出门责怪在店门口摆卦摊的人，说是在此占卜，影响了买卖。摆卦摊者申辩没有影响，并说等一会有人来买两元钱的药。不信？等着瞧！不久，豆腐店张老头急匆匆来占卦，说是拉磨的驴儿不见了，往哪找去？摆卦摊者说，不见了驴儿要吃药，进药店买两元钱的药，服下后便好找驴儿了。张老头进药店，嚷着要买两元钱的药。掌柜明知是店门外占卦人捣鬼，赌气胡乱抓了一包大黄。张老头回家要老伴煎药给他喝，喝了好找驴。老伴见这么多大黄，喝了受得了吗？抓起许多，减轻点分量再煎。张老头喝了一碗大黄汤，半夜闹肚子，一遍又一遍拉个不停，直到深夜。张老头懊恼不已，蹲在茅坑上发牢骚："拉吧！你拉吧。我看你拉到哪儿去？"话刚说完，驴儿突进后门，回来了。原来偷驴贼是后面屋里的一名无赖，夜静更深要将驴子拉出去，等天亮后变卖。当他听见张老头发牢骚时，惊得手一松，驴儿便冲回来了。张老头喜极，夸赞占卜者真灵。当得知老伴熬药时少抓了一些大黄时，还抱怨不迭，说要是不减轻药的分量，驴背上的鞍架不是一块回来了么。

尼姑思凡　襄阳小曲曲目，短篇。由艺人舒左伦演唱。流传于襄樊市及襄阳、宜城、枣阳、谷城、光化等县。用〔跌落金钱〕、〔鲜花调〕、〔剪剪花〕、〔银纽丝〕、〔满州调〕、〔跌落金钱〕等曲牌联唱。

内容叙年青尼姑色空，在青灯黄卷、木鱼声声的生活中，抑制不住追求幸福生活的渴望。因此心乱如麻，发出了"月过十五光阴少，人过二十想十八"的哀叹。在激烈的思想斗争中，终于决定"取下我的衣和帔，脱掉我的鞋和袜；甩烂木鱼撕袈裟，下山找个小冤家。"

目莲救母　走马渔鼓曲目，中篇。走马渔鼓艺人万绍学承袭其父万景堂(1892—1964)传授而演唱，唱词为七字句，韵辙转换自由。流传于鹤峰县走马坪一带。

内容叙刘氏四娘，为人悍泼、手辣心毒、不孝父母、忤逆公婆，以致触怒天神。于是让她生养了两个儿子。此二子秉性凶恶，长大成人以后，将百般虐待其母，使刘氏四娘得到应有的果报。刘氏四娘视二子为心头肉，为了感谢上苍赐子，也为二子长命百岁，便吃斋念佛，改恶从善。上苍查知刘氏四娘已悔过自新，便命雷神下界，将二个逆子收回，再赐一孝子给她，以便善有善报。刘氏四娘见二子被雷击毙，心中大恸。她认为行善反遭恶报，不如行恶好。于是摔神撕经，杀黑狗开斋，重新作恶。不久，刘氏四娘又生一子，无心抚养，稍大时，舍入寺庙当小沙弥，即以后的目莲和尚。刘氏四娘死后，因作恶太甚，被打入十八层阿鼻地

狱受苦。目莲知道以后，决心救母。他下到地狱，历尽艰辛曲折，排除鬼卒魔障种种阻拦，终于地狱见母，并愿代母受罪，求冥主允母超生。

兄妹状元图　湖北评书书目，长篇。汉阳鹦鹉洲评书艺人刘维州（外号老猴子）口头创编并表演后，传授给湖北评书“陈派”创始人陈树棠。陈在长期艺术实践中，不断修改补充，再传授给李少霆。经李少霆再度丰富加工，渐趋定型，流传于武汉、沙市等市。1982年李少霆与《布谷鸟》月刊编辑谢学秦，湖北省曲艺团刘显栋、杨永清合作整理成文字本，将全部《兄妹状元图》，分为《奇女救国》、《十三太保闹平阳》、《十三太保劫香车》、《武科场》四部。1984年《十三太保闹平阳》由山西北岳文艺出版社出版。

第一部《奇女救国》叙明代天启年间，魏忠贤揽权，陷害忠良。吏部尚书曹正榜不愿在朝为官，告老还乡，归途中被魏党谋杀。遗女曹玉莲逃走，在广华山走雪遇险，幸得高人救助，并授以武艺。数年后，玉莲艺成，女扮男装，化名曹玉，广交武林英豪，得中武状元。她的堂兄曹殿臣也中了文状元。兄妹二人奉旨，在武林十三太保的相助下，查办了两家反王。

第二部《十三太保闹平阳》叙十三太保皆师出名门，行侠仗义，嫉恶如仇。朝中忠良燕正国，被奸佞太师刁发挟私怨诬奏为谋 反叛国，全家下狱。三国舅刁腾豹捧旨到平阳将“系狱待审”私改为“满门抄斩”，以致激起十三太保忿懑不平。于是九老英雄、三大奇侠助十三太保大闹平阳，杀了刁腾豹。事后，十三太保因擅杀旨官，分散逃避。

第三部《十三太保劫香车》，叙广平府北宁王朱超，勾结魏忠贤，暗中收买江洋大盗，以积聚谋反力量。另搜寻民间美女，用香车送入京都，献进宫闱，以乱朝纲。十三太保劫了香车，救出民女，火焚北宁王府，以儆奸王。

第四部《武科场》紧接前书，叙曹玉中武状元后，受职兵马教头，在云定王府降妖招赘，乱石山施武灭奸，显现了超群武艺。因此，奉旨挂帅，与文状元曹殿臣文武辅朝，安邦定国。

皮金顶灯　长阳南曲传统曲目，短篇。取材于民间故事。叙怕老婆的秀才皮金，头顶一盏灯，跪在床前踏板上，面对熟睡的恶老婆，从一更天起，追忆受到的折磨，哀叹到五更天的情景。其中“叹五更”一段，通俗明晓，具有长阳方言特点。曲牌联缀结构顺序是〔南曲头〕、〔垛子〕、〔上下句〕、〔渭腔〕、〔数板〕、〔银纽丝〕、〔四平〕、〔渭腔〕、〔数板〕和〔南曲尾〕。

1962年湖北省小曲观摩会演上，长阳南曲艺人王仁山自弹自唱本曲目，获得好评。后长阳歌舞团陈望生、时湘娜，以男女对唱的形式，在城镇、村（寨）演唱过此曲目，为长阳南曲的保留曲目。1981年被收入陈洪编著湖北省宜昌行署、长阳县文化局内部编印的《长阳南曲资料集》。

让　车　鄂西竹琴曲目，短篇。流传于恩施、建始、来凤、咸丰等县。全曲以〔正宫〕曲牌演唱。内容叙新任的县长冒雨乘车下乡检查工作，途中见一位临产妇女在大雨滂沱中，忍着阵痛吃力地赶往医院。县长立即停车，将妇女扶上车，叮嘱司机妥送医院。自己则顶风冒雨步行下乡。

扫 松 长阳南曲曲目，短篇。1962年湖北省文化局、长阳县文教局、长阳县歌舞团、长阳县文化馆联合发掘调查，蒋敬生整理，陈洪加配前奏曲，采用〔南曲头〕、〔垛子〕、〔上下句〕、〔渭腔〕、〔数板〕、〔满江红〕、〔跌落金钱〕、〔银纽丝〕、〔南曲尾〕等曲牌联唱。艺人王仁山演唱录音。1962年由王仁山、谭宗兰、袁新秀在湖北省小曲观摩演出会上演唱。湖北省艺术学院录音收藏。曲本收入《湖北省说唱音乐集成》第四集。

内容叙陈留郡蔡伯喈进京应试，中状元后，抛弃前妻，入赘相府，一去不归。家乡大旱三年，父母饿死。发妻赵五娘上京寻夫。此时蔡伯喈差李旺送信回家，欲迎亲赡养。蔡家义邻张广才祭扫蔡氏二老坟台，恰遇李旺问路。张广才知情后，满腔忿懑，向李旺详述蔡家实情，斥责蔡伯喈贪恋富贵，遗弃善良妻子，饿死父母，实属不义、不仁、不孝，要李旺转告。

老鼠告状 长阳丧鼓曲目由长阳县乐园乡女艺人谭传秀传唱于长阳、五峰县及宜昌县（市）。唱词为七字句式，共二十七段，一百零八句。1973年长阳县歌舞团陈洪收集到本曲目的民间手抄本，收入《中国歌谣集成·湖北卷长阳分册》。另有宜昌县邓村杨文章演唱的丧鼓曲目《猫鼠案》内容与本曲目类似，也是七字句，共八十一段，分为老鼠告状、狸猫诉状、阎王判状。有张远培记录整理本流传。

内容用拟人的手法，由老鼠诬告狸猫，狸猫历数老鼠偷窃成性，不劳而获，虚耗粮禾，啃啮衣物的种种罪行，并申言了除恶务尽的决心。

老两口比武 河南坠子曲目，短篇。1957年李朝秀作词，周永珍配曲并演唱。在武汉电影制片厂庆祝中华人民共和国成立十周年的大型纪录片《千山万水听安排》中，安排周永珍在工地现场演唱摄入镜头达十分钟。片成后发行全国。1959年9月，周永珍以本曲目参加湖北省音乐、舞蹈、戏曲、曲艺向国庆十周年献礼汇演，湖北人民广播电台录音广播。

内容叙老两口为了抗旱保棉苗，千方百计找水源。起早贪黑，常年观察发现什么地方潮湿，什么地方必有地下水，最后定下一处，报告领导组织人力挖掘，果然有清泉涌出地面，浇灌了大片棉田。

当匾得金人 汉川善书书目，中篇。（又名《天理良心》）有民间手抄本在汉川县文化馆收藏。善书艺人何文甫口述本，经汉川县文化馆王家瑞记录整理，传唱于孝感地区、荆州地区、咸宁地区、黄冈地区各县城乡及武汉、沙市、宜昌、黄石等市。

内容叙青年塾师许克昌家贫，靠课幼为生。家中挂 一块祖上传下的匾牌，上书“天理良心”四字。克昌以此为祖训，急人之困，解人之难。某年天旱，百姓生计困难。他不顾自己生计无着，毅然免收学生的学费，成全学生攻读，乡亲均感其德。寒冬腊月，雨雪交加，克昌家缺粮，只好卸下祖传匾牌，背到城里典当铺去当点钱回家过活。当铺伙计认为匾牌破旧，无甚价值，拒而不收。幸遇当铺老板识货，吩咐伙计收下，贷给四串铜钱。并说，眼下寒冬岁逼，塾中已经放馆，不如来此帮忙，得些报酬，也好过年。克昌欣然允诺。数日后，已是

正月初一，老板外出拜年，将店务交给克昌照料，并说收受当品可自行作主，不必等他。过了一会儿，有四人抬着用芦席包扎的物品来典当。克昌打开一看，大吃一惊，原来是一具老人的尸首。于是连连挥手叫赶快抬走，说明典当铺不当死人。来者悲伤地申说，此老孤苦无依，除夕冻饿而毙，我等邻居今早发现，欲立即掩埋，令死者入土为安，无奈无钱购买木匣，只好先来当钱，买个木匣，再借钱来赎当掩埋，也是桩好事。克昌善心油然而生，收下死尸，付了四串铜钱，叮嘱尽快来赎当。傍晚老板归来，见克昌收当死尸，大为不满，要他将尸首背回家去。克昌只好背着死尸回家。途中因气力不济，数次将尸首跌落在地，弄得芦席破裂，污泥染尸。克昌奋力背运，好不容易将尸首背回家中，觉得泥土染污尸首，于心不忍，便用布揩抹尸首。孰料每抹一块，便金光闪烁。当抹完全身以后，尸首已变成金人。同时发现金人背上有两行小字："天理良心，感动上苍；黄金万两，赐予克昌。"

农老九翻身记　相声曲目，短篇。武汉市说唱团夏雨田创作。夏雨田、杨松林表演。1982年参加全国优秀曲艺（南方片）会演，获创作一等奖，表演一等奖。

内容叙农业大学毕业的某农业科技人员，在吃大锅饭时被贬称为"农老九"。因不被重视，无用武之地，只好进城改行当炊事员。中国共产党十一届三中全会以后，实行包产到户，农民重视科学种田，生产大发展。"农老九"回乡拟将爱人接到城里去，所见却是出于意料之外的繁荣景象。广大乡亲农户，见了"农老九"，纷纷欢迎他指导科学种田，他的爱人也在乡亲中介绍科学种田的经验。面对大好形势，"农老九"决心放弃迁家城镇的打算，与爱人一同留在农村，为农业现代化贡献力量。于是"农老九"喜庆翻身，决心在科学种田上大展鸿图。

问　天　长阳南曲曲目，短篇。又名《告穷》。是长阳南曲中无情节性内容的传统曲目。采用〔南曲头〕、〔垛子〕、〔上下句〕、〔南曲尾〕诸曲牌联体演唱。流传于长阳、五峰县。

曲词首先提出人间贫富悬殊的问题，质问苍天。问："人生在世，贫富不均，难道是五行八字命生成？说什么百般由命不由人？"继将富人骄侈淫逸的豪华与穷人饥寒交迫的苦难进行对比，提出了十二个具体的质问。并唱出了"茫茫苍天乌云弥漫，耳聋眼瞎不闻不问；听不见穷人的苦愁哀怨，看不到穷人的憔容辛酸"。以表达怨天的情愫。最后以"仰望长空高声叹，苍天苍天枉为天"而结束。

江姐进山　湖北小曲，短篇。内容撷取长篇小说《红岩》中片断。叙江竹筠赴华蓥山，途中望见城楼上悬挂着被敌杀害的丈夫、亲密的战友彭松涛的人头，仍忍着巨大悲痛，上山继续革命和战斗，表现了她无私无畏革命精神。

此曲目有两个版本。一为蒋敬生作词，喻义和配曲，余银秀演唱。1963年参加湖北省小曲会演。一为彭邦桃作词，甘发新配曲，周艳琴演唱。

安安送米　汉川善书、湖北小曲、走马渔鼓共有曲目。内容叙姜鹏举的妻子庞氏由于小姑子秋娘在婆母面前搬弄是非，被婆母逐出家门，寄居于尼庵之中。其子姜维，乳名安

安，年方七岁，十分懂事行孝。在学中读书时，常挂念母亲生活，常背着老师和家人，将平日节省下来的白米，顶风踏雪送至尼庵奉母；每逢母子相见，必互诉离别之情。汉川善书常于每年农历七月半祭祀祖先时，宣讲此曲目，用以劝孝。走马渔鼓也多安排在"愿书"时演唱。

刘文龙求官　长阳渔鼓曲目，短篇。由长阳渔鼓艺人梁兴哉演唱并传艺徒王瑞生。王瑞生在演唱中将唱腔曲牌由单一的〔云池调〕发展成〔云池调〕、〔垛子〕、〔云池调〕、〔慢板〕、〔云池调〕的联曲体。传唱于长阳、五峰县。

内容叙汉代刘文龙赴京应试，离家时妻子肖淑贞取金钗、菱花镜、鞋各一半交他作纪念。文龙中试后出使匈奴，被羁留二十年，音信全无，家人认为他已不在人世。歹徒宋忠认为其妻是寡妇，一再逼娶，正在纠缠不休时，刘文龙突然回家，因分离时日久远，面貌已变，家人、妻子不敢贸然相认。刘文龙乃出示三件信物为证，家人遂告团圆。

红军墓　讲书锣鼓曲目，短篇。1965年鹤峰县讲书锣鼓艺人曾寅生、周烈绎根据当地群众缅怀红军烈士的事迹编唱。流传于鹤峰县大典河、走马坪一带。

内容叙第二次国内革命战争时期，中国工农红军贺龙部队的两位军医，在行军途中，不慎陷入敌军包围中。军医临危不惧，死不投降，在浴血奋战中，因寡不敌众，壮烈牺牲。当地人民掩埋了烈士尸首，筑起坟台，叫做红军墓。每年都有乡亲到墓前祭扫，形成习俗，相延不断。

红萝卜顶　汉川善书书目，中篇。又名《木匠做官》，为清末民初起，善书艺人宣讲的流行案卷。流传孝感、荆州、咸宁、黄冈地区各县城乡及宜昌、沙市、黄石、武汉等市，民间有民国初年的手抄本流传。马口镇工人业余善书队刘德谦有收集整理本传唱，曲本由汉川县文化馆收藏。

内容叙有个叫黄大富的人，家里富有，膝下生有三个女儿。大女儿、二女儿都嫁到富家为媳，惟有三女儿幼年许配的陈福宝，早已家道中落，当木匠为生。黄大富虽有赖婚的打算，无奈三女儿不从，违心地有了这个穷女婿。黄大富五十寿诞，三个女儿偕女婿上门祝寿。嫌贫爱富的岳丈视富婿为上宾，酒宴款待，命三女婿到后堂去修木凳，吩咐三女儿到厨房去帮厨。夫妻回家后忿懑不已。三女儿劝丈夫弃掉木匠手艺，再走学而优则仕的道路，好做扬眉吐气之人。于是陈福宝在妻子的帮助下，苦读寒窗。十年后，得中状元，由京城衣锦荣归。当时恰逢岳父黄大富六十寿诞。状元郎陈福宝穿褴褛衣衫，戴破旧草帽，帽顶安个红萝卜，偕妻往岳丈家拜寿。黄大富及两个富婿见穷鬼上门，极尽讽刺、嘲笑之能事，以资取乐。陈福宝不为所气，应对裕如，声言要到后堂去修木凳，妻子去帮厨，免得穷气污了寿堂。不料门外一声吆喝，请陈大人回府。状元郎的随从官员、仆人、丫环鱼贯而入。在一阵惊愕中，陈福宝从容不迫换上官服，妻子换上凤冠霞披。黄大富见此面色蜡黄，浑身颤抖，打拱作揖，连声请罪。大女婿、二女婿早已吓得溜走，不知去向。

抢　伞　湖北小曲曲目，短篇。内容源出于元关汉卿杂剧《闺怨佳人拜月记》，移植

为小曲后，故事中的时间、地点与原杂剧有所差异。1958年由艺师程德荣传授，湖北省民间歌舞团整理后，由小曲演员罗贤珍、孙成贤演唱。传唱于武汉市及沙市、宜昌、天门、沔阳、汉川等县(市)。1960年被选拔赴北京参加全国优秀曲艺调演。

内容叙北宋靖康年间，金兵攻破宋都汴京，居民逃难。兵荒马乱中，失散亲人者颇多。书生蒋世隆失妹，闺秀王瑞兰失母。他俩在荒郊相遇，互询身世，同悲失亲。方欲各自寻亲去时，阴雨陡来，瑞兰扯住世隆的雨伞相随。君子淑女，患难相扶，因而生爱。为同行方便，拟以兄妹相称而恐因貌不似，反生枝节。遂定情作夫妻同行。曲目以〔南曲头〕、〔南曲尾〕起收。联有〔叠断桥〕、〔相思调〕、〔南曲平板〕、〔凤阳调〕等曲牌。

走马建国　湖北评书书目，长篇。原名《燕王扫北》。沙市市评书艺人鲁明阶口头创编评讲。民国十二年(1923)鲁明阶传给武汉市评书艺人江云卿。民国十三年(1924)江云卿赴天门县演出，与当地知名评书艺人蒋椿山合作将《燕王扫北》重新调整结构，增删修订，改书名为《走马建国》。江云卿以毕生精力评讲本书，始创湖北评书江派。《走马建国》成他的代表书目。全书分为六十回，约六十五万余字。其中"方孝孺骂殿"一折，常被江云卿作为段子活表演。

内容叙明太祖朱元璋传位皇太孙朱允炆，是为明惠帝，年号建文。权臣齐泰、黄子澄投建文君所好，进献美女柳媚娘，被封为艳妃。艳妃头发特长，散发幽香。建文君常搂艳妃嗅其发香，以致长发与帝须常纠缠一起，是谓"凤尾接龙须"。建文君从此沉溺酒色、忌害忠良。大学士方孝孺上朝，屡屡苦谏无效。建文君反而听从齐泰、黄子澄用计削藩，加强集权，以致触怒北京的燕王朱棣。燕王朱棣以"清君侧"为名，兴兵南下。方孝孺冒死向建文君屡报军情，谏请停止削藩。建文君被齐泰、黄子澄的谎报所惑，以为天下太平。方孝孺知事不可为，暗中联络江南草莽英雄，集聚力量抵抗燕王。朱棣侦知方孝孺所为，于是也重金收买燕赵绿林以作南征先锋，自己统领大军镇后。后燕王终于兵压南京，火焚皇宫，建文失踪，朱棣登基，改年号为永乐。旧臣纷纷上朝，三呼万岁。惟独方孝孺不朝。永乐帝拘方孝孺至殿前，方仍不跪，痛骂不绝于口。永乐命武士用矛刺其腿弯，方孝孺扑地仍骂不止。再命割去其舌，孝孺在地上用鲜血滴成"篡"字，终于被斩。方孝孺之弟方孝鹏知兄已为惠帝尽忠，亡命北逃。号召组织"靖乱军"，自称"靖乱大将军"。于是豫、鲁、冀烽火遍地。永乐帝遂御驾亲征，走马扫北。经过七年浴血奋战，方孝鹏终于兵败自缢。永乐十七年，朱棣迁都北京。

劳动号子　相声曲目，短篇。1976年由武汉市说唱团相声演员胡必达、薛永年创作并表演。内容由阐述劳动人民是历史的创造者，也是文化的主人，引申到劳动创造了音乐，创造了千歌万曲，创造了美丽的诗篇。并以学唱打麦号子、黄陂号子、陕北号子、川江号子、广东号子、湖南号子、高腔号子等来加以说明，歌颂了工人、农民建设祖国，发展生产的饱满热情。

李大妈杀鸡　楠管曲目，短篇。1980年由民间楠管艺人编唱。1983年被选入计划生育专题录相片《玛瑙河畔唱新歌》。曲段以〔平腔缓板〕起煞，〔缓板〕、〔赶板〕联曲演唱。流传枝江县及当阳县半月镇一带。

内容叙李大妈因儿媳只有一女孩闷闷不乐。近日发现儿媳身怀有孕，转忧为喜，盼望再生一子，以接李家香烟。于是要杀一只母鸡给儿媳补身体。不料儿媳已与丈夫商量决定响应只生一个的号召，去医院做人工流产，由丈夫志华做好老人的思想工作。志华见了母亲，话刚出口，遭到母亲的斥责，骂他为子不孝。媳妇趁机劝说婆母，宣传计划生育的国策。最后终于解开了老人的思想疙瘩。李大妈支持媳妇的决定，仍然拿刀杀鸡，准备为媳妇术后补身体。

苏文表借衣　湖北小曲曲目，短篇。沙市市盲艺人喻义和、余三九擅演。唱腔以〔文词调〕为主。何忠华、张长安曾为之记谱。流传于武汉、沙市、宜昌等市。

内容叙丹徒县书生苏文表，因嗜赌而将父母遗产输光，以致衣衫褴褛。恰逢姑父寿诞，拟上门祝寿，可是身着破衣，实无颜面。只好去找好友马三借一件广袖长袍。马三知苏文表来，叫他从侧门而进。对于借衣事，以种种理由拒绝。如：借新的，裁缝尚未做好；借旧的，洗了尚没干；借身上的，太宽大了等等。即便一定要借，担心天晴晒褪了色，天雨沾了泥，吃酒时会沾油，走路时可能被赌友剥去抵债，走小路又担心被荆棘挂破等等。苏文表一再保证不会发生上述情况。马三便直言不讳地说："借去也是肉包子打狗，有去无回。"苏文表终于被激怒，当面责骂马三欺穷忘义，并誓言戒除赌博恶习，发奋读书，争取功名，以雪今日之耻。于是忿然离开马家。马三见用激将法规劝苏文表，已见效果，遂命家人送广袖长袍和银两到苏家去。又担心他赌气不收，便以妻子的名义相赠，成全他去祝寿的体面和求学之资。

两位老人创奇迹　河南坠子曲目，短篇。武汉市硚口区文化馆万育章作词，周永珍谱曲演唱。1958年参加湖北省第一届曲艺会演，获表演奖。流传于枣阳县。曲本在《布谷鸟》月刊1958年第8期发表。内容叙老夫妇二人，全国解放后翻身作主，干劲倍增，对农田精耕细作，锄草施肥。与青年小伙子一样，获得了小麦大丰收，成为高产模范。

戒指记　东山番邦鼓传统曲目，中篇。番邦鼓艺人胡贻新、李志远擅演。流传于石首、监利、公安、沔阳、江陵等地。石首、监利和湖南华容三县交界处东山一带的大麦山、小麦山、南昂山、望天山、麓角山、石斧山、七耳峰、果老山、汾水岭一带，尤为盛行。

内容叙书生柳正国家道中落，赴岳父张南林家借赴京赶考的盘费。张南林嫌贫爱富，已将女儿张秀英另许大户周家。今见穷婿上门，趁机逼写退婚文书。柳国正不肯退婚，被关在马棚内毒打，于是屈从写了文书，逃出岳家以求脱身。张南林的女儿张秀英闻知此事，询问父亲发生何事？张南林以实告之，并出示退婚文书。秀英撕碎文书，纳入口中嚼烂，负气返回绣房。张南林见女儿没有死心，便派人去柳国正家中放火，想烧死穷婿，断了女儿的

念头。但是事先被一丫环听知阴谋，告诉了小姐。张秀英抢在父亲放火之前，命丫环送去白银若干，金戒指一枚，叮嘱国正快快出逃，将来以戒指为凭重逢团圆。柳国正也将在马棚挨打时染有血渍的一件衣衫回赠，以作凭记。柳国正赴京赶考，途中遇盗贼拦路，除藏在衣衫下摆角的一枚金戒指外，所有银两行李被洗劫一空。国正一时万念俱灰，在林中上吊自杀。恰 遇告老还乡的左国老路过此处，救下国正，问明情由后，带他回家暂住。张南林择期嫁女至周家，秀英外逃抗婚，在外经受不住举目无亲和生计无门之苦，跳水自杀。幸被老渔翁救起，荐到左国老府当使女。柳国正与张秀英在府中相逢，互示金戒指与血渍布衫，抱头痛哭。左国老知情后，资助国正赶考，得中状元，官授八府巡按。后由左国老为媒，二人喜结良缘。

杨柳寨　湖北评书书目，长篇。武汉市说唱团何祚欢创作并演出。全书分四十回，共四十五万字。1981 年何祚欢以第一回“杨家塆比武结冤仇”和第二回“蔡黑子误入黑松林”参加湖北省首届“百花书会”，获创作一等奖，表演一等奖。1982 年又以本书目参加全国优秀曲艺(南方片)观摩演出，获创作一等奖，表演一等奖。同年武汉人民广播电台连播后，又录制了普通话表演版，在中央人民广播电台和宜昌人民广播电台连播。

内容叙抗日战争中，周浩率领的“新四军鄂豫挺进支队武装工作队”进驻杨家湾至杨柳镇一带，开辟抗日根据地，切断华中日本侵略军补给线，展开对敌斗争的历史画卷，塑造了青年农民蔡黑子的形象。全部情节从四个方面展开：周浩小分队在杨家塆至杨柳镇一线，与地方土著、老县长杨梅溪的私家武装斗智斗力，开辟了根据地。本乡镇军民与外乡镇武装在既斗争又联合的过程中，卡住了日本侵略军的补给“咽喉”；杨柳寨深山密林中，扯起抗日旗号的“陈大人”陈铁虎，给人以占山为王的感觉，但又是周浩当年的战友，负伤掉队的红军女战士。昔日有战斗情谊，今日处境又各不相同，思想有别。只能在抗日的大氛围中，谋求“山里”与“山外”的联合；绿林好汉祁家镇“抗日游击司令”芦金龙，为了保存自己的实力，在观望中与方方面面巧为周旋；汉奸郭振林诱引刘家河镇“团长”刘广朝公开对日本侵略军扯起降旗，妄图消灭周浩、芦金龙部，以作投靠敌人的献礼。从而在复杂的矛盾斗争中，塑造了一批真实可信的知识分子、人民群众、行伍老兵、民族败类、不失气节的老政客等诸多人物形象。

岗大哥水姑娘　河南坠子曲目，短篇。1957 年李朝秀作词，周永珍演唱。流传于枣阳县。内容叙岗大哥与水姑娘相爱。因为两人隔岸堵水，难得相遇。由于国家第一个五年计划中，枣阳市组织民工一万余人修筑起一座沙河大水库，不但给周围农民带来福祉，岗大哥与水姑娘也与牛郎织女一样，随时可以鹊桥相会，并终结良缘。

县长批报告　楠管曲目，短篇。1963 年由耿精华编曲，以〔平腔缓板〕起煞，联缀曲牌〔缓板〕、〔垛板〕、〔赶板〕演唱。楠管业余演员李绪贵、罗家海、李建国、孙琳娜表演。1983 年参加宜昌地区业余文艺会演，获创作一等奖，表演二等奖。流传于枝江县。

内容叙某门市部与某工厂隔街相望，公用下水道堵塞，以致街道渍水，影响交通。群众建议两单位协力疏通，两单位互相推诿，久拖不决，只好写报告给县政府。县长阅报告后，决定亲自到现场去"批"报告。县长到现场观察一番，率领群众，身先士卒地疏通下水道，不用半天时间，便解决了"老大难"问题。

财经队长下汉口　湖北渔鼓书目，短篇。由湖北省曲艺团吴牛乃编词并演唱。内容叙农村某生产队需要一台抽水用的电动机，由财经队长到汉口采购。该队长来到汉口，仍保持克勤克俭的作风。尤其是他一身打扮，在繁华都市中显得土气。于是有人认为既到大城市来出差，应该另作"包装"，以便"衣冠与市同"才比较好。但财经队长却不为所动，并且十分诙谐地称他戴的斗笠叫做凉爽帽，穿的草鞋是金丝鞋，睡的竹床是抗暑床，啃的馒头营养坨，喝的腌菜冲开水是神仙汤。1965年湖北人民广播电台录音广播。

财神送宝　单口相声传统曲目，短篇。武汉市说唱团韩子康擅演。流传于武汉市。内容以寓言故事的形式叙第十殿阎王轮回王传唤鬼魂某甲，令其到丘家庄投胎，转世为人。某甲担心在人世间受穷，不愿投胎。轮回王为了打消其顾虑，当面允诺等他成年以后，商请财神送一车金砖来，保证终生富有，永不受贫。某甲遂欣然前往投胎，出生后名叫丘得富。转眼二十五年，轮回王不食前言，商请财神送一车金砖去给丘得富。财神于是推了一车金砖到丘家庄，发现丘家破败，丘得富失踪。财神忖度，丘得富未赴阴司，必在人间，大概是出外读书，家中无人而已。于是请孔夫子查天下文士名册，没有丘得富。再请关夫子查天下武士名册，也无此人。财神认为丘得富不在文武两界，必是投身其它行业。于是查遍仕农工商，百行百业，仍无此人。财神无法，最后请来五方土地，查问其下落。丘家庄地段的土地公回说，此人自从双亲去世后，百业不居，一心坐等发财，以致坐吃山空，一贫如洗，现以乞讨为生，每晚在我土地庙中打盹过夜。财神大喜，总算找到了丘得富，立刻将一车金砖推到土地庙，一块一块铺在地上，丘得富回庙，伸手可得了。但是金砖铺地，金光闪闪，引得别人拾去了怎么办？财神顺手撒了些灰土在金砖上，总算可以避人耳目了。数天后，丘得富饿死了，阴魂来找轮回王，问他为何食言？轮回王转问财神为何不送宝去？财神叹说，丘得富百业不居，金砖送不到他手中。最后送到他栖身的土地庙中，摆在他手边，只撒点灰土遮人眼目。他早上醒来后，只需扫一扫身边的浮灰，便可立成巨富，可惜他轻轻一扫都不干，我也没法了。丘得富听后哑然。

伯喈思乡　长阳南曲曲目，短篇。唱腔以〔南曲头〕、〔垛子〕、〔上下句〕、〔银纽丝〕、〔上下句〕、〔数板〕、〔滑腔〕、〔上下句〕、〔南曲尾〕联缀而成。流传于长阳、五峰县。

内容叙蔡伯喈赴京赶考，得中状元。牛相国爱其才华，招赘东床。从此伯喈在相府享受荣华，没有顾及家中二老双亲和糟糠之妻赵五娘。斗换星移，转眼三年。伯喈闻知家乡陈留郡大旱三年，受到良心上的谴责，引起思乡之情。曲段以他眼前的豪华生活与家乡老死沟壑、幼逃四方的强烈对比入手，描写他思想深处的矛盾冲突。蔡伯喈的思乡之情，幸得

牛小姐的谅解与同情，给予了劝慰和回乡省亲的允诺。

宋江杀惜　文曲曲目，短篇。故事源自《水浒传》。文曲女艺人刘玉香擅演。曲词为七字句，每四句为一段，合辙押韵。流传于黄海、武穴、蕲春、黄石等县(市)。

内容叙郓城县押司宋江，为智取生辰纲后的晁盖等通风报信，摆脱了官府追捕，使其奔投梁山。晁盖为了答谢宋江，派刘唐送来书信一封和黄金一锭。宋江受后，在回家路上，被阎婆拉至乌龙院女儿阎惜姣处过夜。宋江的书信与黄金被惜姣所获，拿住了宋江私通梁山的证据，要挟宋江写下休婚文书，允她改嫁张文远。宋江委曲求全，一一照办。惜姣虽然满足了要求，仍不退还文书和黄金，要到县衙去当堂退还。绝望的宋江，忿而杀死阎惜姣。

怀念周总理　河南坠子曲目，短篇。1976 年黄致炎作词，周永珍配曲演唱于周总理逝世后。内容叙当年在重庆谈判时，周恩来足智多谋，舌战群枭，义正词严地揭露了国民党的阴谋诡计，迫使对方签字言和。歌颂了周恩来作为伟大革命家的政治胆识，表达了人民永远的怀念。

陈玉贞打脱离　碟子小曲曲目，短篇。1952 年潜江县碟子小曲盲艺人冯席玉，根据友人陈玉贞(女)与家长包办婚姻嫁的丈夫罗万春感情不合，离婚后自主再嫁，追求家庭幸福的真人真事编唱。经陈玉贞与新婚丈夫邵胜彪的同意，公开演唱配合《婚姻法》宣传。用〔秋娘〕、〔哭腔〕、〔哎哟调〕等曲牌联缀演唱。迅速传唱于潜江全县。许多碟子小曲艺人纷纷学唱，逐渐流传于天门、沔阳、京山、荆门、洪湖、监利、江陵等县，成为碟子小曲保留曲目。

内容叙陈玉贞由父母包办婚姻，男女双方缺少爱情基础，女方又遭受种种精神折磨，十分痛苦。《婚姻法》公布以后，陈玉贞提出离婚，又受到许多非议和曲折。终于排除了一些封建残余意识的阻力，勇于自主离婚，如愿以偿。

陆野忠孝图　湖北大鼓传统书目，长篇。流传于黄冈地区黄州、红安、英山、罗田、蕲春、浠水、麻城等县。叶自清整理并演唱。1984 年参加红安县百花书会演出，获整理改编一等奖。曲本整理稿存红安县曲艺队艺术档案。

内容叙南宋时期，猎户白受彩，患病在家。女儿白素云外出打猎，被镇守边疆的兵马元帅秦应龙劫至军寨中逼婚，素云不从。副将秦双献计，将白家父母及其弟白如正引来劝说素云依从。不料反被白受彩夫妇痛骂。秦应龙恼羞成怒，将白氏全家打入土牢。白如正在牢中施计，全家越狱逃跑。秦应龙派兵丁追赶。白受彩夫妇抗拒追兵被杀，女儿白素云被抓；儿子白如正被冲散逃亡在外。在漫长的日子里，白如正历尽曲折，度过许多难关，终于救出了白素云。姐弟二人怀着深仇大恨，凭着一身武艺除掉秦应龙后，投军报国。

张锡珍游武汉　湖北渔鼓曲目，短篇。湖北渔鼓艺人夏祖勤、郭智亚用〔男平腔〕演唱，龚本槐传谱，徐世康记谱。流传于天门、沔阳、潜江等县。

内容通过张锡珍游武汉的见闻，描写三镇的美景。具体唱叙汉阳鹦鹉洲的竹木交易，

归元寺的水陆道场，后湖的曲艺杂技，龟蛇二山的美景，黄鹤楼的独立雄姿，汉正街的繁华商贸等等。

苕老表　说鼓子曲目，短篇。1982年说鼓子艺人沈亚新创作并演出。1983年参加湖北省第二届“百花书会”，获创作二等奖，表演一等奖。同时，被选拔在汉口江夏剧院作为优秀曲目公演。湖北电视台、湖北人民广播电台录音录像播出。

内容叙照相个体户“苕老表”杨绍，克守职业道德，热心为人民服务。有一对男女青年来照结婚照，主动送烟送糖，愿意加倍付款，只求三天内取照片。杨绍却说，个体户也是为人民服务，与国营一样不抬高价格，不受馈赠，后天一定交相片。他的经营作风为群众所赞誉，可是他的表弟却讥笑他是“苕老表”。

英台抗婚　湖北小曲曲目，短篇。内容叙梁山伯与女扮男妆的祝英台在杭州同学，结下深厚感情。英台回家后由父母作主，另许马家公子为婚。英台以索取陪嫁为由，巧妙地抗拒包办婚姻，藉以拖延时日，等待梁山伯来访时，央媒说合。由徐国华作词，喻义和配曲，何忠华、周双云演唱。1982年中国唱片社录制唱片发行。

卖麻糖　干龙船曲目，短篇。长阳县乐园乡桂家冲艺人黄财厚擅演。内容叙一年轻的母亲给不爱吃糖的孩子买麻糖吃，弄脏了孩子的衣饰，遭到丈夫的责备。曲目用方言口语化来叙事摹态，诙谐活泼，贴近生活。

拉煤上任　湖北道情曲目，短篇。武汉市说唱团夏雨田作词，邹远宏配曲并演唱。曲段用〔西韵头〕起唱，联曲牌〔平调〕、〔汉腔〕、〔高腔〕、〔揉黄瓜调〕，用〔爬山调〕煞尾。

内容叙煤厂厂长梅清，与工人一同劳动，保持革命青春。当他奉调到铁厂去当主任时，得知铁厂食堂需要煤炭，顺便拖了一板车煤去上任。途中遇铁厂一小伙子拖铁回厂，遇坡路上不去，梅清帮小伙子推车上坡。两人攀谈中，小伙子赞誉铁厂原主任老丁，说他与工人一同劳动，不知新来的主任如何?恰逢老丁来迎接新任主任梅清，三人见面，小伙子方知这位拉煤上任者，便是新主任，大为感动。决心当一名建设祖国的好工人。

武松打虎　长阳丧鼓曲目，短篇。长阳丧鼓艺人张正义擅演。本曲目与他演唱的《武松打庄》、《武松打店》合称为张氏当家活“武松三打”。曲本有手抄本在民间流传，唱词为叙事夹评议，共二百三十句。流传于长阳、五峰县。

内容源于《水浒》。叙武松辞别宋江后，回家探兄，路过景阳岗，见岗下酒店挑有“三碗不过岗”的酒望子。武松颇异，进店询问酒家何故？酒家答佳酿力强，饮不能过三碗，否则醉不过岗。武松不信，坚持饮了一十八碗，方步履踉跄出门上岗。酒家拦住，说岗上有虎，天色已晚，又系单身，劝他切勿上岗。武松误为酒家谎言迳自上岗。行至密林中，果遇斑斓猛虎，便奋起神威，将虎打死。

武松杀嫂　湖北道情曲目，短篇。1955年武汉市武昌曲艺队演员周维编唱，湖北省曲艺团张长安记谱。流传于武汉、江陵、沙市等县(市)。

故事源出于《水浒》。叙武松外出公干后回阳谷县，惊悉兄长武大已死，悲疑不止。他找到何九叔、乔郓哥等人，打听情由，知嫂子潘金莲与西门庆苟合谋杀兄长等情，于是为兄长摆设灵堂，找来潘金莲、王婆、何九叔及街坊邻居，讯问潘金莲后，一刀杀死，割下人头，后直奔狮子楼，斗杀西门庆，为兄报仇。

金莲调叔　长阳南曲曲目，短篇。取材于《水浒》第二十四回。艺人杜海卿擅唱。唱腔以〔南曲头〕、〔垛子〕、〔上下句〕、〔叠断桥〕、〔银纽丝〕、〔上下句〕、〔跌落金钱〕、〔上下句〕、〔南曲尾〕联缀。

内容叙武松离衙回家探望兄长武大，因武大在市上卖炊饼未归，嫂子潘金莲对武松语言挑逗，眉目传情，欲与小叔共饮。武松义正词严，斥责拒绝。

治背锅　郧阳道情曲目，短篇。为艺人郭贵恩擅演滑稽曲段。十堰市文化局王荣萱记谱。唱词为七字句，唱腔以〔平腔〕为主。流传于十堰市和郧县。

郧阳方言将驼背叫做背锅子。曲目叙一郎中在街上高声叫卖膏药。他叫嚷着秃子贴了能长毛，瘸子贴了能走路。有一个背锅子问他能治否？郎中说需另开个单方能治好。他开的单方是用两块门板夹住身体，绑牢绳子，叫人用大榔头敲打门板便可治好。背锅子回家将单方告诉给大儿子醒头儿瓜，二儿子白珠苕。兄弟二人一听，照单方办理，一连打了三天。背锅子一声不吭。兄弟解开绳索，掀开门板，背锅子早已气绝身亡。兄弟二人却欣喜地说，好灵的单方，人死不要紧，终于直了腰。

实话歌　长阳渔鼓曲目，短篇。1984年刘明春作词，周晓春设计唱腔。同年农民业余演员覃培养在庆祝长阳土家族自治县成立文艺晚会上首唱，流传于长阳、五峰县，成为长阳渔鼓的保留曲目。

曲目唱词采用民间“月子歌”的形式，四句一段，以从正月到腊月为序，叙唱一些生活中的大实话。如“罐子里煨汤请不得客”、“砂锅里头拍不得蒜”等，诙谐幽默。

单刀赴会　鄂西竹琴曲目，短篇。竹琴艺人程自敬演唱，王兰馨记谱。流传于利川、恩施、建始、来凤、咸丰等县。以〔二六〕、〔快板〕、〔散板〕、〔慢二六〕曲牌联缀演唱。

内容叙三国时期，东吴大夫鲁肃设计宴邀蜀将关羽，逼索讨还荆州。关羽单刀赴会，酒席筵前，随机应变，对答自如，巧妙地避开了鲁肃的胁迫和纠缠，安全返回。

京都风云　湖北评书书目，长篇。武汉市说唱团评书演员李少霆口头编讲。1984年由李少霆与湖北省曲艺团刘显栋、杨永清合作，笔录整理成书。1985年在北京展望出版社出版，印数二十万册。

内容叙明成化年间，吏部唐尚书负屈冤死，后代海浩在武林侠客的保护下，逃离京都。众侠义为了保护忠良，锄除奸党，群雄聚会，飞传都天剑，比武梅花庄，大闹京都，终于将奸党首领全部斩首。

夜闯龙虎滩　长阳南曲曲目，短篇。1978年刘明春、龚发达创作，长阳歌舞团谭宗

兰编曲，谭宗兰、黄庆红首演。同年参加省、地专业文艺会演。1982 年长阳歌舞团许红、蓝冬、姜经如以本曲目参加全国优秀曲艺(南方片)观摩会演，获创作二等奖，表演二等奖。同年湖北人民广播电台播出。曲本在 1978 年 12 期《长江文艺》上发表。

内容叙 1930 年鄂西革命根据地，红军周队长被敌所俘，在押赴县城途中，儿童团员大虎、小兰兄妹俩趁黑夜驾舟斗敌，在清江龙虎滩上将敌连长等抓获，营救了周队长。

春去夏来　长阳南曲曲目，短篇。又名《渔家乐》。1961 年长阳县资丘镇南曲艺人田朗清、阳达泉弹唱并传谱。长阳歌舞团袁新秀采访记谱。曲目用〔南曲头〕、〔垛子〕、〔上下句〕、〔南曲尾〕联曲演唱。内容叙渔翁在柳林河下，藏舟垂钓，醉后渔歌的悠然生活。1962 年长阳歌舞团演员谭宗兰演唱以后，成为长阳南曲保留曲目。艺人常用本曲目教学传艺，故有“南曲三字经”之称。曲目谱本收入《湖北说唱音乐集成》第四集和《长阳县志》。

春夏秋冬　长阳南曲曲目，短篇。又名《四时乐》。为南曲艺人和业余爱好者广泛传唱的曲段。全曲用〔南曲头〕、〔垛子〕、〔上下句〕、〔南曲尾〕等曲牌联唱。流行于长阳、五峰县。

内容按一年四季，分段叙唱春、夏、秋、冬的景色。可分段弹唱，也可以联唱。如“春”段以“春景悠悠，春燕绕春楼，春风吹拂春杨柳，春水池边卧春牛。”起唱，以下的描叙，每句都涵有春字，并借景抒怀，如“游春人儿饮春酒”、“思春佳人动春愁”。往下咏唱夏、秋、冬的各段与此相类。

春催杜鹃　兴山围鼓曲目，短篇。1975 年由吴兰生根据京剧《杜鹃山》第二场移植，王庆源编曲。曲词以抒情叙事文体写成，唱腔采用〔陪郎歌〕、〔开门曲·数板〕、〔拉花腔〕、〔肚儿疼〕、〔张先生教学〕、〔河南蛮曲翻手〕、〔陪郎垛板〕、〔月望郎〕等曲牌联曲演唱。1975 年由兴山文工团表演。同年参加宜昌地区专业剧团调演，成为兴山围鼓保留曲目。流传于兴山、秭归县。

内容叙秋收起义后，农民雷刚在杜鹃山拉起了自卫军，举起造反大旗。在斗争中经过了三起三落屡遭失败。在血的教训中，认识到没有共产党的领导，是失败的根本原因。于是在三官镇的刑场上抢回一位女共产党员柯湘，从此带领这支自卫队走上了革命道路。

草船借箭　大调曲子曲目，短篇。王直夫传授。叙三国时，孙、刘联盟，共抗曹操。周瑜心胸狭窄，计欲除掉诸葛亮。要他督造十万支琅玡箭，三天交齐。诸葛亮于第三天趁满江大雾，用扎满草人的船只，向曹营鼓噪而进，曹军因能见度低，以为有军来击，用箭射之。草船受满箭支后返航，诸葛亮以获得的箭支交令。

曲目由〔鼓头〕、〔阴阳〕、〔坡下〕、〔打枣杆〕、〔罗江怨〕、〔太湖〕、〔诗篇〕、〔快阴阳〕、〔满州〕、〔快上下句〕、〔阳调〕、〔鼓尾〕十二支曲牌联曲演唱。流传于老河口、襄阳、枣阳、河南南阳、邓州等地。

挂牌成亲　湖北评书书目，短篇。武汉市说唱团何祚欢创作并演出。曲本发表于

《曲艺》月刊1978年第六期。1980年获“全国优秀短篇曲艺评奖”一等奖。

内容叙1976年，某公社书记张二毛强令各生产队解散农民创办的手工业副业班子，以便割掉资本主义尾巴。他亲哥哥张大毛反对他的主张，以致兄弟二人发生严重的冲突。张二毛为了压倒哥哥的“嚣张气焰”，维护自己“穷过渡”的路线，勒令张大毛挂牌游乡。张大毛对此处之泰然，每到一村还向乡亲们宣传介绍大队创办农具修理站开张营业的消息。正在乡亲们对张家兄弟的主张迥然不同，迷惑不解时，女劳模刘大菊挺身而出，确认张大毛的思想是正确的，支持发展生产，创办副业，提高农民的收入。刘大菊的支持，像一股暖流沁透张大毛的心田。原来，刘大菊与张大毛在共同劳动中，因志同道合，早有互相爱慕的感情。刘大菊此时向乡亲们庄重宣布要与张大毛结婚的消息，乡亲们热烈欢呼祝贺，一场“挂牌游乡”变成了“挂牌成亲”的喜剧。

拷　红　莲花落曲目，短篇。艺人李茂盛擅演。唱词以七字句为主，每四句为一段，韵辙变换自由。流传于天门、沔阳、潜江、洪湖、京山、应城、汉川、云梦、汉川、汉阳等县及武汉、沙市、宜昌、黄石等市。

内容源于《西厢记》。叙崔相国夫人携女崔莺莺住于普救寺中，在寺中借住攻读的书生张君瑞与莺莺邂逅，一见钟情。私下通过丫环红娘传笺，往来传情。恰有巨贼孙飞虎率众围困普救寺，崔夫人急中求助，声言谁能退贼兵，将小姐许婚以谢。张君瑞当即修书，命惠明和尚突围将书信送至白马将军麾下，得白马将军领兵解危。事后，崔夫人食言，张君瑞忧忿成疾。崔莺莺前往探视，两人私成婚姻。崔夫人得知，怒不可遏，怨红娘从中穿针引线，遂拷打于她。红娘称男女之情由心而生，岂是他人能予左右？并劝夫人“生米已成熟饭，不如成其好事，一切都遮盖。”崔夫人只得应允。崔莺莺、张君瑞有情人终成眷属。

赵延求寿　打锣鼓曲目，短篇。打锣鼓艺人王家田、陈世显、占长清、王道钧演唱。刘大业记谱。唱词一韵到底。流传于随州市及其周围的洛阳店、何店、均川、王里岗等乡镇。

内容叙熟读柳庄、麻衣相法的管辂，路经某地，见一人在锄田。管辂见此人年轻，且眉清目秀。于是停步惋惜不止。经问明这位年轻人叫赵延，年方十九，尚有二老双亲在堂。管辂说，可惜你三日内必死，急须求寿，以免二老无人伺奉。赵延大惊，将管辂请回家中。其父赵老与老伴康氏求管辂指点求寿方法。管辂告知必须如此这般。于是赵延连夜焚香点烛，先拜祖宗家神。四更天的时候，提着竹篮向对面山中走去，见南斗星君与北斗星君正在对弈，棋兴正浓。赵延拿出篮中的鹿脯、美酒、香茶献上。阵阵芳香惹得二仙顺手接过赵延所献，尽情享用起来。两位仙人吃饱喝足之后，赵延跪求添寿。仙人猛省过来欲拒不能，终因“得了的手软，吃了的口软”，只好瞒着天廷和地府，私弄手脚，在生死簿上将赵延的寿元一十九岁，加添笔画改成九十九岁。

胡晏昌辞店　金海渔鼓曲目，短篇。艺人向恢建擅演。流传于阳新县的金龙、海口及大冶县的湖山等地。民国初年黄孝花鼓戏移植为同名剧目。

内容叙胡晏昌行商在外，住某饭店中，与女主人相恋，住了四年以后，终于要告辞回家。女主人惘然若失。胡晏昌也难舍这里的温馨，两情难割。女主人认为露水夫妻，终非了局，毅然含泪送别。一路上叮嘱胡晏昌要与妻子和睦，切勿学庄周试妻。对父母的责怪，要聆听顺从，不可分辩。关怀劝诫中透出深情。

相陪亡者归泉下　丧鼓曲目，短篇。长阳县杨溪乡艺人黄远章、张老述擅唱。1976年长阳县歌舞团陈洪收集有民间手抄曲本。曲本为七字对偶句式，花辙，共有五百八十句。以两人对唱形式表演。曲目所叙内容庞杂，包括生产、生活、待人接物、古人古事、因果报应、插科打诨、闲言趣话等，无故事情节。多在丧事场中演唱。

昭君和番　长阳南曲曲目，短篇。1979年由艺人黄传珍演唱并传谱。长阳歌舞团陈洪记谱。内容源于明人传奇《和戎记》。唱词以七字句为主。用〔南曲头〕、〔垛子〕、〔上下句〕、〔南曲尾〕联曲演唱。内容叙王昭君赴匈奴和亲途中身投黑水河自尽的故事。流传于长阳和五峰县。曲本1981年收入宜昌行署文化局、长阳县文化局合编，陈洪编著内部印行的《长阳南曲资料集》。

战斗在敌人心脏　湖北评书书目，长篇。武汉市新艺评书队沈邦寿于1964年根据同名小说口头改编。1965年沈邦寿在武汉市江汉区工人俱乐部首演后，连续满座，引来武汉市一批评书艺人争相学演。在当时提倡说新书中，起到良好作用。他的口头演出本，由原作的十万余字，发展到二十回约三十余万字。

内容叙上海解放前夕，国民党保密局淞沪站站长费仲年加紧侦捕中共地下党员、爱国民主人士和进步学生，并加强邮检。中国共产党地下党员、工运领袖史秀英下落不明。侦察员刘啸尘奉派持毛人凤荐函打入淞沪站了解情况。费仲年对毛人凤的信件将信将疑，一面安排刘啸尘担任秘书，一面设计种种诡计考验来员。刘啸尘凭着机智勇敢，与费仲年斗智斗勇，终于营救了一批同志，配合中国人民解放军解放了大上海。

修　诏　恩施扬琴曲目，短篇。艺人刘楚南传谱由孙邦固、杨建知记谱后，周金福演唱过。流传于恩施、咸丰、利川、来凤、宣恩等县。曲目用〔四字〕、〔二六〕、〔正宫〕、〔正宫消眼〕、〔四平〕、〔二黄〕、〔摇板〕、〔西皮彩腔〕、〔西皮一字〕、〔正宫大煞〕联曲演唱。

内容叙汉献帝慑于曹操专权，担心帝位难保。深夜与伏皇后在内宫咬破中指，写血诏藏在锦袍玉带内，赐给国舅董承，密令他发动皇族会同诸侯，剪除曹操，以保江山。

黄历迷　说鼓子曲目，短篇。艺人邹振福擅演。流传于江陵、监利、公安、石首等县。

内容叙吴老贵笃信黄历，作任何事情都要择个好日子。恰逢他的表弟生日，下帖来请他去饮宴。他翻开黄历一看，这一天忌出门。他又不愿放弃喝酒的机会，决定从后墙翻越而去，避开“出门不吉”的预告。吴老贵翻墙时，因土墙已朽，坍垮下来将他压住，遂连声呼救。他儿子赶来一看，见父亲全身被土压住，只剩脑袋在外，不好拖扯，只好用锄来扒土。吴老贵见儿子的动作，急呼“莫忙”，叫先拿黄历来看。吴老贵看了黄历，不许扒土。儿子问是

何故？吴老贵说黄历上载得明白，今天忌动土。儿子瞠目结舌，只有站在一旁干着急。

选　妃　湖北小曲曲目，短篇。蒋敬生编写的长篇说唱《南包公》中的一折。湖北省曲艺团张长安编曲，何忠华演唱。1981年参加湖北省首届“百花书会”获优秀曲目奖。

内容叙明嘉靖朝，北京城张家胡同豆腐店姑娘张玉芳，姿色秀丽，被丞相的管家严二看中，欲霸占为妾。借住在豆腐店的赶考举子海瑞抱不平而打了严二。严嵩主仆定计，害得海瑞落榜，气得海瑞病了一场。愈后，为了避嫌，离开豆腐店。严二没有死心，找画匠绘了两张张玉芳的画像，一张自己拿走，一张挂在琉璃厂出售。皇宫太监游琉璃厂，见张玉芳的画像，买下献给皇帝。皇帝见了美人像，要严嵩将此女选进宫来为妃。

严二率众来抢张玉芳时，恰好太监也领着护卫、凤轿来宣张玉芳进宫。张玉芳正在无计可施的紧急关头，海瑞突然出现，设法解救了玉芳。

复配鸾房　汉川善书曲目，中篇。又名《重团圆》，作者不详。清光绪十九年(1893)汉川善书艺人吴天泽等编讲，并传其徒陈宗福等，流传于汉川、汉阳、天门、潜江、沔阳、孝感、江陵、沙市等县(市)城镇农村。民间艺人袁大昌保留有民国初年手抄曲本，现该抄本由汉川县文化馆收藏。

内容叙书生李必贵娶饭馆主人张名扬之女张秀英为妻。新婚之夜，二人以吟诗答对为乐。因为张秀英有“郎君莫非搭被窝”的玩笑句，引起新郎误会新娘品行不端，忿而出走逃婚。

李必贵在外拜豆腐店老板高大德为义父，专心攻读，中举后返乡祭祖，路过岳父饭馆，瞥见张秀英在店内，遂自称高姓人入店就座，要张秀英上前陪酒，声言可赏纹银十两。秀英不堪羞辱，忿而回房中投环自缢。必贵扬长而去。回到家中，母亲讲述他离家去后，媳妇克尽妇道，孝敬公婆，品德高尚等。必贵方知自己铸成大错，冤屈了贤妻，忧闷成疾，大病起来。姨母此时趁机劝说必贵再纳贤良，冲喜疗疾，并亲自作媒提亲。必贵允诺，再作新郎。新婚之夜，新郎揭开新娘盖头，见新娘酷似前妻张秀英，便询问芳名。新娘答说，“郎君莫非搭被窝。”必贵大骇，连呼有鬼，开门而奔。姨母拉住必贵，告知秀英自缢被救，今夜应圆良缘。必贵悲喜交集，回房向秀英连赔不是。从此夫妻破镜重圆，倍加恩爱。必贵后来又举进士，任黄池县令，秀英被封为节义夫人。

鬼狐双夺夫　湖北评书书目，长篇。武汉市新艺评书队沈邦寿口头创编评讲，分十五回，约三十万字。

内容叙青年商人李成业，修长貌美，娶妻胡氏，情深意笃。一日李成业赴外地贸易，与胡氏离别时，曾计算所需时日，预计三个月回家。李成业贸易完毕后，回家心切，贪赶路程，以致错过宿头，于荒山野岭中幸寻得一大户废宅，只好入内歇息。夜有狐仙化成美貌少女，入室献果品佳酿。成业惊艳，与女交谈。狐女轻声软语，吹气若兰，含情脉脉，极尽妩媚。成业心旌摇摇，不能自已，遂同入罗帐。自此成业被狐女情丝紧缚，竟忘归期。其妻胡氏盼夫

不归，日夜惦念，忧思日重。半年后竟抑郁罹疾，不治身亡。胡氏魂化作怨鬼，外出寻夫。于是狐鬼之间展开了一场夺夫争斗。两女都忠于对李成业的情爱，互不相让。从而展开了怒斥、辩说、哀求、藏匿诸多关目。李成业则陷入了熊掌与鱼不可得兼的矛盾之中，出言吐语破绽百出，难以自圆其说，以致笑话连篇。

宫　变　湖北小曲曲目，短篇。1983年蒋敬生创作，刘正维编曲，何忠华演唱。参加湖北省第二届"百花书会"，获创作、编曲、表演三项一等奖。故事以明代嘉靖皇帝在深宫中残酷虐待女奴为背景，叙述海瑞主审一谋命大案，通过堂讯、监会、法场的行为，展示海瑞聪明正直、冒险犯难、为救弱女的胆魄。

送胶鞋　湖北渔鼓曲目，短篇。1975年黄陂县文艺宣传队吴牛乃、毛侠、汪金山、刘显栋创作，刘显栋执笔。李和发、何忠华演唱。曲段叙农田水利建设中，一位农民大伯的脚特大，到百货公司购买四十八码的大型胶鞋未得。青年女营业员，一心要为支援建设服务，急顾客之所急，想方设法从胶鞋厂弄到一双大胶鞋，利用业余时间骑自行车送到工地，沿途不顾天雨路滑，沟沟坎坎，在工地打听寻找那位大脚大伯。终于将胶鞋交到大伯手中。大脚大伯感动得热泪盈眶，周围农工也是一片赞扬。

1975年《送胶鞋》参加湖北省专业剧团现代题材优秀节目汇报演出。同年湖北人民广播电台广播。

贺新婚　长阳南曲曲目，短篇。属于送恭贺的应酬曲段。以〔南曲头〕、〔垛子〕、〔上下句〕、〔南曲尾〕联唱。本曲目为艺人上门恭贺婚事喜庆时专唱，流传于长阳、五峰县。内容没有故事情节和人物，多为吉祥颂赞，如"凤凰于飞和鸣铿锵，这正是鱼水欢洽好风光。从此后，永偕伉俪地久天长"等。

夏日炎炎　长阳南曲曲目，短篇。又名《夏景》。曲段用〔马蹄头〕、〔垛子〕、〔上下句〕、〔月调〕、〔清江引〕、〔上下句〕、〔南曲尾〕联曲演唱。艺人田科高传谱，陈洪记谱的曲本，后由长阳歌舞团演员刘玉华、袁新秀演唱。曲谱本1981年收入宜昌行署文化局、长阳县文化局合编，陈洪编著并内部印行的《长阳南曲资料集》。内容为借描绘夏天的景色，赞美一位女子的美丽动人。

赶　潘　长阳南曲曲目，短篇。故事源自明代高濂《玉簪记》。1962年长阳文化馆龚发达，长阳歌舞团方衡生、陈洪在五峰县柴阜溪艺人家中采集记录词曲。方衡生在整理中，还增加了定场诗和秋江河下老渔翁与陈妙常逗趣的对唱。结尾时改写了〔西腔〕曲牌的唱词来增强潘必正、陈妙常互赠信物和暂别的悲喜之情。另由陈洪编写前奏曲。曲段以〔南曲头〕、〔上下句〕、〔湖腔〕、〔浪四平〕、〔叠断桥〕、〔西腔〕、〔南曲尾〕曲牌联唱。1962年由长阳歌舞团演员袁新秀、刘思安首演。同年参加湖北省小曲观摩演出。曲谱本收入《湖北说唱音乐集成》第四集。

内容叙十九岁的才女陈妙常在尼庵出家，闷坐禅房。老尼姑的侄儿潘必正到庵中探望

姑母时，与陈妙常诗文来往，一见钟情。老尼姑察觉，力促侄儿速赴临安应试科举，并亲自送他登舟启航。陈妙常追至秋江河，遇一老渔翁，求其帮助追赶潘必正。渔翁窥知她的心事，一面热情帮助，一面故意调侃，妙趣横生地驾舟赶潘。终于追上了潘船。陈妙常与潘必正舟中叙情，互赠玉簪及鸳鸯扇坠，私订终身。潘必正得中后，陈妙常脱去袈裟，有情人终成眷属。

秦琼观阵　郧阳曲子曲目，短篇。艺人李少楼、罗传弟的传谱经王志清、黄源淮、徐树棠记谱，由查茂华演唱。用〔越调头〕、〔慢板〕、〔紧数〕、〔背宫〕、〔打洞〕、〔三朵花〕、〔小钉缸〕、〔诗篇〕、〔越曲尾〕等曲牌联缀演唱。流传于郧西、郧县、竹山、房县等县。

叙述山东好汉秦琼，在贾家楼与瓦岗寨众英雄结拜为弟兄，恼怒了登州城的杨林。杨林在城外分东西南北摆下了决战的阵式，要与秦琼决一雌雄。八月十五日秦琼观看了杨林的一字长蛇、二仙传道、三战吕布、四马投唐、五虎擒羊、六出祁山、七擒孟获、八门紧锁、九宫八卦、十面埋伏、锁子金甲等阵后，十分犯难。罗成向秦琼陈述了若不破阵，弟兄们难保性命的厉害。并与秦琼商量分上下左右破阵的策略，以及交战时的战术。秦琼信心大增，趁中秋之夜，在瓦岗寨弟兄罗成、徐晃、王伯党、程咬金等的协助下，展开了夜打登州的决战。

称父亲　钢镰大鼓曲目，传统幽默短篇。颜俊善擅演，唱腔以〔四平腔〕为主。流传于大悟、应山、红安等县。

叙述两妯娌供养老公爹，都夸自己对公爹好。嫂子对弟妇说，以后公爹按月轮流到两家吃饭，但是到月要用秤称一下体重，看他在哪家吃得好，增加了体重，以便证明谁对公爹好。第一个月妯娌俩称公爹，一百斤稍差一点。第二个月在二媳妇家吃住。二媳妇到了快移交公爹时，认为自己的条件比嫂子差，如果掉了膘，岂不让嫂子落了好名声。公爹听二媳妇这么说，为了息事宁人，只好到集市买了只猪尿泡，灌了几斤水，带在身上，好增加点分量。不料他过秤时，钩绳断了，公爹跌在地上，猪尿泡也跌破了，清水四溅。嫂子叱责弟妇不该将公爹汆水发潮。

铁牛进山　湖北评书书目，短篇。由评书艺人沈邦寿1962年口头创作并演出。1964年上海文化出版社出版六十四开单行本，印数十万册。流传于武汉、沙市、宜昌等市。浠水县湖北大鼓艺人曾移植为七字句唱词演唱。

内容叙贫农铁牛，受尽地主盘剥，忿而烧了地主庄园，以致被团练围捕追缉，无处藏身。铁牛巧计与对手周旋，设计将地主捉住，捆入麻袋中，后奔山中加入中国工农红军，参加革命。

徐三姐拜寿　宜城兰花简曲目，中篇。艺人朱学富擅演。流传于宜城县境内汉江两岸平原地区，旁及枣阳、随县、南樟、襄阳、钟祥、荆门等县也有传唱。

内容叙徐三姐乃富家女儿，共姊妹三人。她排行第三。两个姐姐嫁到富家，自己因婆

家家道中落，却安于守贫。母亲六十寿诞。徐三姐回家拜寿，受到了母亲的歧视与奚落，暗自落泪，发誓不再回娘家。

浪子哭庙　襄阳大鼓曲目，短篇。艺人张祖奂擅演。唱词以七字句为主。流传于襄樊、老河口等县(市)。

内容叙一富家子弟，仗着家大业大，尽情享受，抽吸鸦片，挥金如土。父母去世以后，一盏油灯，一杆烟枪，将遗产耗尽。因为烟瘾难戒，先卖子换烟，后售妻过瘾。不久，出外乞讨为生。数九寒冬，倒卧关王庙中。回忆当初，虽悔恨交加，但为时已晚，终于冻饿而死。

酒醉花魁　大冶高腔渔鼓曲目，中篇。曹树干擅演。流传于大冶、鄂州、阳新、咸宁、武昌等县。内容叙北宋时期，汴梁城女子莘谣琴，因金兵侵犯中原，战乱中与父母失散，被邻人乔卜卖给杭州鸨母王九妈。十六岁时，长成琴棋书画、诗文弹唱俱佳且姿色秀丽的女子，名噪临安，被誉为花魁。花魁卖艺不卖身，颇有私财积蓄。临安城卖油郎秦重到王九妈家卖油，瞥见花魁，惊羡异常，欲一亲芳泽，遂将积蓄的银两送给王九妈，求允与花魁见一次面，王九妈允诺。秦重在院中等候陪酒归来的花魁。花魁醉酒归来，和衣而卧。秦重守护在侧。花魁夜半呕吐，秦重则将污秽纳入袖中，伺奉茶水。花魁醒后，方知秦重情真意切，自度在烟花院中，终非了局。于是自出私蓄赎身，离开妓院，与秦重结为夫妻。

难忘的一课　湖北小曲曲目，短篇。武汉市说唱团夏雨田作词，甘发新编曲，茅贵娴演唱。1979年参加“武汉市新作品汇演”，获表演一等奖。

内容叙女教师王惠美，竭尽心力要教好学生的英语课。学生丁守佳上课混时光，不用心学习。一天，王老师捧着儿子在对越自卫战前线，反击敌人第十六次进攻以前，给母亲写下的一封遗书来课上念，使丁守佳深受教育，与全体同学表示，“上好每一堂课为祖国。”这难忘的一课，转变了丁守佳的学习态度。

教夫回头　郧阳花鼓子曲目，短篇。艺人何天章、马巧英擅演，流传于十堰市、丹江口市、郧县、郧西、均县、房县、竹山、竹溪等县。

内容叙英英的丈夫嗜赌，从正月卖掉当家地开始，至十一月连粪筐都卖掉了。到了腊月，只剩下卖老婆了。英英苦劝丈夫戒赌回头，重振家业，否则便一刀两断。丈夫不愿当光棍汉，只好听从妻子的劝说，悬崖勒马，戒掉赌博恶习。

盛日佳宴　恩施扬琴曲目，短篇。艺人姚顺翠擅演，流传于恩施、咸丰、利川、来凤、宣恩等县。用〔越调头〕、〔半边月〕、〔四平〕、〔银纽丝〕、〔跌落金钱〕、〔越调尾〕联曲演唱。

内容为颂祝吉祥和祝福。叙金童玉女、福禄二仙、八洞神仙、和合二仙、麻姑、刘海等各路神仙前来聚会后，各驾祥云离去，在华堂上留下了祝福人间福寿的对联：“福如东海、寿比南山”。

梁祝歌　丧鼓曲目，中篇。又名《山伯歌》、《梁山伯与祝英台》。在长阳县土家族聚居的地区流传。故事情节在传唱中多有改变。唱词富有土家族方言特点。长阳县黄柏山

乡布塆村土家族歌师田祥双藏有祖传手抄曲本。他弹唱的曲词达一千一百多句。另有一种同名唱本，长达三千多行，由长阳县博物馆收藏。

内容叙祝英台女扮男装到杭州求学，路遇梁山伯于草亭结拜为异姓兄弟。二人同窗三载，情谊深厚。后英台父催儿归，山伯从师母处知英台为女身又留言请他来祝家相会。山伯如约前往祝府，与英台书楼相会。但祝父已将女儿许配马家，山伯因而抑郁而亡。马家迎娶英台时，花轿路过山伯坟前，英台下轿祭奠，坟忽裂开，英台纵投坟中。马家公子遭失妻之变，悬梁自尽。魂赴阴司告梁山伯阴占阳妻。阎王提审三人阴魂，公断梁祝姻缘系前世修成，且梁祝在前，马公子在后。令梁祝转世配为夫妻，以了夙缘。马公子败诉，枉丢性命。

情投意合　湖北大鼓曲目，短篇。武汉市说唱团张明智作词并演唱。1982年参加全国优秀曲艺（南方片）观摩演出，获表演二等奖。

叙女青年潘佩兰的母亲劝说女儿及早考虑终身大事，并介绍某高干子弟、某业务员、某运动员等的条件与好处。潘佩兰听后一一婉拒，告诉母亲自己已有了男朋友，是一位送煤工人。母亲表示不同意。青年送煤工人严华山到潘家来找潘佩兰。潘佩兰趁机向母亲介绍严华山，并宣讲革命工作只有分工不同，没有贵贱之分。潘母见严华山一表人才，街坊群众早将他夸，说他为了方便群众，不怕脏累，甘冒风雪，将温暖送到每一个家庭，确有一颗为人民服务的红心。潘母于是打消己见，尊重女儿的选择，严华山遂与潘佩兰缔结良缘。

渔网会　龙港道情曲目，短篇。艺人邓永昌（1914—1985）擅演这一曲目，并将采茶戏的〔四平〕糅入道情的〔平腔〕，将〔叹腔〕改为〔平腔〕。流传于阳新县南的龙港、洋港、后山、排市、大德及通山县的洪港、燕厦等操赣语的地区。中华人民共和国成立后，由费杰成记谱，刘应锡传承演唱。

为全本长篇龙港道情《白扇记》中的一折。叙小渔网（胡金元）唱道情寻母，在洪升当铺中唱董永卖身、孟宗哭竹、王祥卧冰、郭巨埋儿、张孝打凤等孝亲的故事，继而唱表自己溺水获救，四处寻母的企求。

渔樵耕读　长阳南曲曲目，短篇。艺人王仁山的传谱经刘光涛记谱由长阳歌舞团谭宗兰演唱。用〔南曲头〕、〔垛子〕、〔叠断桥〕、〔上下句〕、〔马蹄〕、〔上下句〕、〔四平〕、〔上下句〕、〔银纽丝〕、〔洋烟调〕、〔南曲尾〕联曲演唱。流传于长阳、五峰县。1981年曲本收入宜昌行署文化局、长阳县文化局合编，陈洪编著内部出版的《长阳南曲资料集》。

内容叙渔翁、樵夫、农夫、学生四人在望江楼上聚会，猜拳饮酒，谈古说今，各抒胸怀，如唱道："太公渭水曾垂钓，会稽太守曾砍樵，大舜曾耕骊山地，孔丘文章教尔曹。"最后以"除此四般皆无用，或耕或读或渔樵"而结束。

庵堂认母　鄂西竹琴曲目，短篇。竹琴艺人程自敬擅演。用〔幽冥钟〕、〔一字〕曲牌联唱。流行于恩施、建始、来凤、咸丰等县。

内容叙申公子游法华庵时，与俗名王志贞的年轻尼姑一见钟情，遂在庵中以借住攻读为由，寻机与王志贞定情。申公子离庵以后，不幸病故。王志贞却产下一男孩。众佛婆主张将婴儿送到申家去，以续申家香烟。不料，送子的佛婆行到申家附近桥上，一阵官员开道的锣声响亮，惊得佛婆将婴儿搁在桥上，急速回庵。开道的徐太守，听说桥上有一小孩，便令随从拾回家中抚养，取名徐元宰。十六年后，徐元宰中了解元。一夜，徐元宰偶得一梦，有人对他说，亲生母亲在法华庵中，应速去相会。元宰醒后，惊疑之余，决定穿上父亲遗物珍珠衫，挂上玉蜻蜓去法华庵，以探究竟。王志贞与徐元宰相逢不相识，经过互相委婉探询，元宰出示了珍珠衫与玉蜻蜓。母子相认团圆。

逼上梁山　楠管曲目，短篇。艺人张万栋擅演。流传于枝江、宜都县。故事源出于《水浒》。叙八十万禁军教头林冲偕妻出游，其妻遭高衙内调戏，林冲发怒，陆虞侯与高俅定计陷害，诱林冲带刀误入白虎节堂致罪，被发配沧州，并暗使解差董超、薛霸于途中害其性命。幸得鲁智深搭救。到达沧州以后，高俅再派陆虞侯、富安至沧州火烧草料场，妄图嫁祸林冲。林冲在山神庙外发现阴谋，被迫杀死对手，往投梁山。

悲　秋　长阳南曲曲目，仅有八句唱词。为长阳南曲中“北调”代表作。用“北调”仅存的曲牌《寄生》装腔演唱。1962 年至 1963 年期间，长阳歌舞团演员袁新秀、谭宗兰、陈洪多次到长阳县资丘镇柿贝乡，探访以唱《寄生》著称的艺人覃秉令，并拜师学艺，得其亲传。

曲目内容以描述秋景入手：“梧桐叶落金风送，丹桂飘香海棠红。”继而写“秋夜传来瑶琴静曲，檐前铁马叮咚。”引出秋夜“这凄凉，想来更比相思重”的思绪。1962 年长阳歌舞团袁新秀以此曲目参加湖北省小曲观摩演出，湖北省艺术学院录音，留作教学资料。唱词收入陈洪编著内部出版的《长阳南曲资料集》。

黑暗传　丧鼓曲目，长篇。1983 年神农架林区群众艺术馆馆员、神农架林区政治协商会议委员胡崇峻在搜集、挖掘民间文艺工作中，发现老歌手张忠臣（1920 年生）藏有三千多行的手抄本《黑暗传》。唱本从盘古开天辟地唱起，叙说黑暗和混沌、盘古的出生、用开天斧开天辟地及日月上天庭等内容。经神话专家鉴定是民间口头传唱的汉民族广义神话史诗。神农架的山民奉《黑暗传》为圣典，广泛传唱于鼓盆歌、薅草锣鼓等曲种中。在民间生产丰收、婚寿喜庆、丧葬礼仪中，都有传唱。流传地区覆盖整个鄂西巴山、巫山地区，旁及四川东部。调查发现《黑暗传》有三万多行的全本线索。据老歌手张树艺（1900 年生）、曹良坤（1907 年生）说：“在六十年以前在歌师那里看见过全本《黑暗传》手抄本。后来也听过歌手陈世奎（1899 年生）唱过全本的。与现在薅草锣鼓中的唱词不尽相同。”他们回忆说：“我们只记得一开始唱了三个混沌期。第一个混沌是唱天地萌芽阶段；第二个混沌是唱盘古出生和开天辟地；第三个混沌是唱洪水泡天。唱的是天地之初是一团气体，天地二气不能化生，迷漫在一片黑暗之中。开始没有水，直到出现一个叫‘江沽’的神人才造出水来。有水之后，天萌芽了，长出一颗露水珠，却被‘浪荡子’吞掉。他一吞掉便死了。尸体分为五块，

才有五洲，有了地，有了海洋。大地上金石、草木、禽兽化成各种各样的神，互相争斗，直到洪水滔天。洪水中来了五条龙，捧个大葫芦在东海上飘流。昊天圣母打开葫芦，里面有一对兄妹，劝他们成婚，才生下各个创世的神，才有了有血有肉的人类世界。”他们又说：“听老人们说，《黑暗传》唐朝便出现，但也有人说元朝才有。”

智闯鄱阳　湖北评书书目，短篇。武汉市新艺评书队艺人沈邦寿与武汉市江汉区人民政府文化科阮竹青联合编词，沈邦寿表演，并以此书目参加了1960年在北京举行的全国曲艺观摩会演，获表演奖。

叙解放战争期间，江西鄱阳城内，中国共产党地下组织将一批武器运交游击队，配合正面战争。怎样突破敌人哨卡，成为一大难题。经过大家讨论，决定用出殡葬计将枪支弹药运出城去。不料狡猾的敌人连死人也要察看。多亏地下党员足智多谋，随机应变，终于闯出了鄱阳城，安全运达目的地。

智取连环套　湖北评书书目，长篇。武汉市说唱团李少霆口头编讲。1985年由李少霆和湖北省曲艺团刘显栋、杨永清合作整理成册，计二十五万字。

内容叙明成化年间，忠良后代海浩蒙冤流落江湖，交结武林朋友，抱打不平，扶正祛邪，并在众侠义的协助下，克奸制胜，擒获恶吏，终于辨白了二十年沉冤。皇帝因海浩为朝除奸，封赏有加，并命率兵保卫边疆。

鲁达除霸　湖北渔鼓曲目，短篇。故事源自《水浒》。湖北省曲艺团徐世康擅演。流传于武汉、天门、沔阳、潜江等县市。

内容叙鲁达与打虎将李忠在酒楼饮酒，遇知金翠莲父女遭郑屠户的欺凌恶诈，忿而不平。鲁达怀着锄强扶弱的侠肝义胆，一面救助金氏父女，一面去找郑屠，以买肉为名，故意刁难，拖延时间，好让金氏父女从容离开。郑屠被激怒，与鲁达对殴，被鲁达三拳打死，为地方除了一害。

游湖借伞　大调曲子曲目，短篇。取材《白蛇传》。叙白素贞与小青与许仙在西湖邂逅。白素贞对许仙含情脉脉。恰逢天雨，白素贞与小青向许仙商借雨伞，以便藉还伞之由，再次晤面。金殿臣擅演。以〔鼓头〕、〔阴阳句〕、〔太湖〕、〔诗篇〕、〔坡儿下〕、〔太平年〕、〔打枣杆〕、〔罗江怨〕、〔快板阴阳〕、〔迭落〕、〔满州〕、〔扬调〕、〔鼓尾〕十三支曲牌联曲演唱。流行于老河口、襄阳、枣阳。

想女婿　郧阳花鼓子曲目，短篇。郭贵恩擅演。传唱于十堰市、郧县、郧西、房县等县。内容叙某女待字闺中。父母为她的择婿标准，高不成低不就，使女儿虚度芳华。其实女儿已爱上对门的庄稼汉李双喜，私自授意李家央媒来说亲。女家父母认为庄稼汉没甚出息，门不当户不对，拒不允婚。媒人去后，女儿鼓起勇气向父母夸赞李双喜一表人才，忠厚勤劳，应该允婚。父母无奈，请算命先生来合婚。不料算命先生掐指算来说，一方属龙，一方属虎，婚后必龙虎相斗，必定一方克死另一方。父母大恐，坚不允婚。自此以后，该女精

神恍惚，茶饭不思，夜难入眠。一日，锣声响亮，唢呐声声。该女推窗一看，见吹吹打打，旗伞飘荡而来。以为是李双喜家来迎娶，急忙穿新衣，梳油头，满心欢喜地去作新娘。乐声却由近去远。该女再凭窗远眺，原来是到武当山去朝山进香的香客队伍。她顿时昏晕过去，瘫软如泥。

蓝衣先生 湖北大鼓曲目，中篇。黄冈地区群众艺术馆高厚鹏根据"黄麻起义"中张南一烈士事迹于1980年创作。传唱于黄州、浠水、蕲春、英山、罗田等县。叙民国十七年(1928)爆发了中国共产党领导的"黄麻起义"。黄安县七里坪鼓书艺人张南一毅然参加革命。他身着蓝色长衫，以演唱打鼓说书为掩护，走村串户传播革命火种。群众尊称他为蓝衣先生。国民党军连长路金川率兵反扑，对张南一恨之入骨，多次悬赏缉拿，一无所获。路金川领着士兵到张南一的村中，威逼群众交出张南一，却无人理睬。被激怒的路金川以杀人烧村威胁群众，仍遭到沉默的对抗。路金川命令士兵举枪对着村民，准备射击。千钧一发之际，张南一为了保护村民，保护村庄，毅然挺身而出。路金川将张南一带到七里坪小南门江岸，胁迫利诱，迫他投降，不但无效，反遭痛骂。路金川先割张南一的舌头，后予枪杀。张南一为革命用鲜血谱写了英雄凯歌，为后世所景仰。

雷锋参军 湖北小曲曲目，短篇。徐国华作词，喻义和配曲，罗贤珍演唱。内容叙雷锋为参加中国人民解放军，向检查站医生哭诉了悲惨身世，表达了他为人民扛枪的决心。1963年参加湖北省小曲观摩会演被评为优秀节目。

数　楼 鼓盆歌曲目，短篇。艺人张顺富、傅元华擅演。流传于沙市市和江陵县。此曲目的来源，据鼓盆歌艺人(当地称歌师)张顺富等传说，清末时期，荆州某将军戎马半生，曾游过诸多名胜，一日命歌师以"山外青山楼外楼"为题，演唱鼓盆歌。歌师便以"鱼咬尾"的递唱形式，历数全国名楼，加以描述后，简述各有关人物、轶事。传唱开来，又经历代歌师不断充实完善，流传至今。定型的《数楼》唱词，包含了岳阳楼、摘星楼、白云楼、贾家楼、望儿楼、粉妆楼、天波楼、冲霄楼、浔阳楼、翠云楼、狮子楼、鸳鸯楼、功臣楼、钟鼓楼、剑侠楼、跑马楼、魁星楼、五凤楼、黄鹤楼、晴川楼、文星楼、警钟楼、卷雪楼、土城楼、表忠楼、望江楼、东华楼等等。最后以绕口令"六十六岁的刘老头，买了六千六百六十六根粗柱头，要造六十六幢楼"结束全段。

新风歌 湖北小曲曲目，短篇。李钦高改词，毛侠配曲，何忠华演唱。内容叙一女售货员肩挑货郎担，下乡销售日用小百货。但她为了宣传毛泽东思想，每次下乡时都带上许多毛主席著作小册子，分发给农民，受到欢迎。群众称她为全心全意为人民服务的好青年。

全曲采用汉滩小曲的〔文词调〕为主调演唱，表现欢快热情的思想感情。表演达一百二十多场。

歌乡婚礼 长阳南曲曲目，短篇。1979年长阳县文化馆龚发达作词，长阳县歌舞团陈洪编曲。长阳县乡村文化站业余演员李德翠、黄传凤、刘思安首演传唱。1983年修改后

由长阳歌舞团谭宗兰、李祥翠、彭汉舟演唱，参加湖北省第二届“百花书会”，获创作二等奖，音乐三等奖，表演三等奖。曲本同年被收入湖北人民出版社出版的《五讲四美曲艺选》。

内容叙青年自强与桂香结婚时，主张移风易俗，喜事新办。力劝家长不要铺张浪费，也劝阻至爱亲朋不要借债送礼。在结婚典礼上，举行了一场赛歌会，身体力行树新风，众人夸赞不已。

嘎公放鸭传　湖北渔鼓曲目，短篇。武汉市说唱团夏雨田作词，洪建国配曲。

叙老贫农嘎公精心为公社放鸭，时逢春耕期前，嘎公外出为公社选购谷种，由老伴嘎婆代他放鸭。鸭子不听嘎婆指挥，急得嘎婆挥动鸭杆，慌乱中失手打死一只母鸭，担心受嘎公的责备，便从邻队买了一只公鸭来抵数。嘎公回后，点鸭子只数不错，但发现少了一只母鸭，多了一只公鸭。追问原委，嘎婆以实相告。嘎公认为失鸭应检讨，邻队的鸭应归还。以主人翁的态度对待集体，丁是丁，卯是卯才对。嘎婆自责地去公社作检讨，嘎公则拎起公鸭去归还。

碧血丹心　满堂音曲目，短篇。1983年鹤峰县赵平国根据《鹤峰苏区简史》中的《血染洞长湾》的记载改编，陈鹤城用〔琵琶腔〕装腔。王荣芳、熊小华等演唱。流传于鹤峰县及五峰县的湾潭区一带。1983年赴北京参加全国乌兰牧骑式演出队文艺会演。同年中央人民广播电台录音广播。

内容叙湘鄂西边区，中国共产党领导下的苏区游击队首领贺英，突遭国民党部队包围。贺英为了掩护队员安全撤离，只身对敌，浴血奋战，表现了无所畏惧、英勇顽强的战斗精神。

聚宝盆　湖北大鼓曲目，短篇。武汉市说唱团陈谦闻、王鸣乐编词，王鸣乐演唱。传唱于武汉市。内容叙农民刘大金在康财主地里挖得一只聚宝盆。康财主说在他地里挖的东西，应该归他。刘大金不肯。康财主拖刘大金到县衙，请县令沈不清公断。沈县令为了当堂检验聚宝盆，向盆内扔了一锭马蹄金，顿时盆内长满了金子。沈不清说，你们争执不清，判给谁都不公平。为了平息纠纷，你们各自回去，这盆存在本县，如不听判，收监坐牢。康财主、刘大金无法，只好走了。沈不清抱着聚宝盆回后衙，自去室内更衣。他的老父上前观看，一不小心栽进盆内，仆人忙抢上一步扯他出来，不料盆内早长出一老头，再扯再长，一连扯出六十四个老头。沈不清大为懊恼，举凳将盆打碎了事。可是六十四个老头，哪个是沈不清的真父亲呢？他自己辨认不出来，连他母亲也认不出谁是自己的老丈夫。

漫游记　湖北大鼓曲目，短篇。武汉市说唱团王鸣乐、陈谦文编词，王鸣乐演唱。用〔四平〕、〔懒腔〕、〔快四平〕曲牌联唱。

内容叙中华人民共和国成立以后，武汉肉类联合加工厂建成生产。猪八戒闻讯后，前往参观。工人发现一头大肥猪进厂来，吆喝着将他赶入猪行道，与众多的猪子猪孙挤挤擦

擦前进。猪八戒感到闷热，幸好顶篷上向下喷水给猪洗澡，倒也凉爽。一进入车间，见身穿白大褂的工人手持电针，顺序在每头猪的头上一点，便被轻麻，立刻被挂钩吊进。八戒大恐，不明白这是什么法宝？于是设法避开工人视线，且看往下是些什么名堂？八戒看完了挂钩、放血、刨毛、开膛、取脏、劈片、进库全部机械化流水线生产过程，十分赞叹其先进性。不料稍一分神，被一工人发现，手持电针过来说："怎么漏掉一头特级肥猪乱窜？"说着，电针向八戒头上点来。八戒吓得大叫一声："猴哥救我！"孙悟空一筋斗冲进车间，忙拦住工人说："猪八戒漫游贵厂，请原谅！"工人们乐呵呵地表示欢迎参观，热情接待了孙悟空和猪八戒。

撞车之后　　大调曲子曲目，短篇。张承化、余家冰合作原词，余家冰改编为大调曲子曲目，并设计音乐装腔。采用〔鼓头〕、〔阴阳〕、〔坡儿下〕、〔呀儿哟〕、〔太平歌〕、〔飞板阴阳〕、〔莲花落〕、〔银纽丝〕、〔阳调〕、〔软垛〕、〔诗篇〕、〔鼓尾〕十二支曲牌联缀演唱。由宋玉玲表演。余家冰、王国祥、陈长发伴奏。演唱的录音参加1981年襄阳地区庆祝中国共产党建党六十周年文艺创作广播比赛，获一等奖。

内容叙青年工人魏刚骑自行车赴女友李春香之约，途中被另一骑自行车的青年撞倒。魏刚破口大骂，路人侧目。恰好魏刚的哥哥也骑车路过此处，见此情形，忙握住青年之手，连声道谢。众人不解，魏刚哥说，刚才自己忙着送小孩去医院看病，不慎撞倒了这位青年，不但没有遭受辱骂，反而承他帮忙一同送小孩到医院治病，因此要感谢他。一时两人撞车之后的言行形成对比。魏刚则羞得无地自容。众人纷纷夸赞该青年道德高尚。

醉打山门　　大调曲子曲目，短篇。王直夫传授。故事源自《水浒传》。内容叙鲁达三拳打死郑屠以后，逃脱在外，辗转到五台山出家为僧。因私自在山下喝酒，违犯清规，被寺僧拒在山门外。鲁达醉打山门，毁了四大金刚。长老遂荐派他到开封相国寺去看守菜园。全段采用〔鼓头〕、〔阴阳〕、〔坡儿下〕、〔罗江怨〕、〔上流〕、〔打枣杆〕、〔银纽丝〕、〔石榴花〕、〔上下楼〕、〔太平年〕、〔剪剪花〕、〔阴阳〕、〔诗篇〕、〔孝顺歌〕、〔阴阳〕、〔鼓尾〕十六支曲牌联曲演唱。传唱于老河口、襄阳、枣阳等地。

薅黄瓜　　碟子小曲曲目，短篇。湖北省曲艺团何忠华擅演。流传于天门、沔阳、汉川、潜江、洪湖、监利、汉阳、京山、钟祥、荆门等县。

内容以一位纯情少女"姐"在菜园中劳动时，她的情郎在菜园墙外掷进瓦片逗趣，引发"姐"的种种心绪，唱出了少女纯真热情的心声。

黛玉悲秋　　大调曲子曲目，短篇。王直夫擅唱。内容叙林黛玉执锄葬花，联想自身的不幸，藉以抒发愁绪。全曲以〔鼓头〕、〔阴阳〕、〔坡儿下〕、〔满州〕、〔银纽丝〕、〔太湖〕、〔汉江〕、〔诗篇〕、〔鼓尾〕九支曲牌联缀。传唱于老河口、枣阳一带。

黛玉葬花　　恩施扬琴曲目，短篇。艺人唐会云、聂秀坤传谱，由吴光元、吴纯恺、饶学

策记谱，罗福英演唱。流传于恩施、咸丰、利川、来凤、宣恩等县。

叙林黛玉自幼父母双亡，寄居舅府，又因体弱多病，满怀惆怅。眼见春去花残，花瓣飘零，触景生情，不胜凄凉。于是握锄葬花，且将净土“掩”风流，以期“玉质留芳存世间”。

霸王别姬　大调曲子曲目，短篇。王直夫擅唱。流传于老河口、襄阳、枣阳等县。由〔鼓头〕、〔坡下〕、〔罗江怨〕、〔太平年〕、〔倒推船〕、〔太湖〕、〔阴阳〕、〔迭落〕、〔汉江〕、〔满州〕、〔老剪剪花〕、〔银纽丝〕、〔打枣杆〕、〔莲花落〕、〔诗篇〕、〔鼓尾〕十六支曲牌联缀演唱。

内容叙楚汉相争，项羽被围困在九里山。其爱姬虞姬夜闻四面楚歌，知情况危急，与项羽对酒悲歌后，拔剑自刎以断其眷恋。项羽悲愤，奋起突围，兵败垓下，因无颜面回见江东父老，自刎于乌江畔。

传统曲（书）目表

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
一口血	汉川善书	长篇	汉川	
一气周瑜	湖北评书	中篇	武汉、沙市	曲本在1983年《布谷鸟》刊载
一文钱	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
一句唱二朝	跳三鼓	短篇	荆沙市	
一年忙	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
一字诗	相声	短篇	武汉	
一家贤	湖北渔鼓	短篇	荆沙、武汉	
二十八侠	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
二十四支花	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
二十四支花	襄阳小曲	短篇	襄樊市	
二十四孝	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
二十四辈古	钢镰大鼓	短篇	大悟	
二十根	说鼓子	中篇	公安、石首	
二上昆仑	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	

（续表一）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备注
二龙山	满堂音	短篇	鹤峰、五峰	
二投胎	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
二妹下书	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
二妹下书	文曲	短篇	黄梅、武穴	
二姑倒贴	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
二赴辽东	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
二度梅	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
二祭铁丘坟	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
十二大弟子	花鼓	短篇	恩施	
十二元	花鼓	短篇	恩施	
十二月	金海渔鼓	短篇	阳新	
十二月花名	襄阳小曲	短篇	襄樊市	
十二天看郎	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
十二时辰	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
十二时相思	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
十二寡妇征西	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
十八扯	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
十八摸	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
十三妹	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
十大明侠	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
十五串	汉川善书	长篇	汉川	
十不全	襄阳小曲	短篇	襄樊市	
十月怀胎	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
十月怀胎养育之恩	公安道情	短篇	公安	

（续表二）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
十分相思	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
十双鞋	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
十叹姑	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
十写	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
十朵花开	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
十字坡	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
十字亭	龙港道情	短篇	阳新	
十字摆朝	跳三鼓	短篇	荆沙	
十许郎	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
十好十歹	跳三鼓	短篇	荆沙	
十把扇子	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
十条手巾	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
十杯酒	保康渔鼓	短篇	保康	
十指尖尖	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
十恨	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
十恨倭奴	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
十美图	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
十送郎	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
十爱姐	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
十难挨	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
十绣	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
十绣	东山番梆鼓	短篇	石首	
十歌郎	保康渔鼓	短篇	保康	
七尺绫	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
七尺绫	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	

（续表三）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
七虎传	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
七侠五义	湖北评书	长篇	武汉、沙市	又名:包公案、龙图公案
七侠五义	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
七姐配董永	鄂西竹琴	短篇	恩施	
七剑十三侠	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
七剑十三侠	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
七剑十三侠	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
七擒孟获	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
丁郎刻木	跳三鼓	短篇	荆沙	
刀片案	宜城兰花筒	中篇	宜城	
八十八行	跳三鼓	短篇	荆沙	
八大改行	相声	短篇	武汉	
八门斗智	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
八分钱	汉川善书	中篇	汉川	
八仙桥	汉川善书	中篇	汉川	
八宝山	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
八宝阴阳扇	钢镰大鼓	短篇	大悟	
八音图	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
八音图	襄阳小曲	短篇	襄樊市	
八音图	文曲	短篇	黄梅、武穴	
八美图	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
八美图	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
八窍珠	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
八窍珠	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	

（续表四）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备注
八扇屏	相声	短篇	武汉	
八锤大闹朱仙镇	花鼓	短篇	恩施	
九人头	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
九月九	相声	短篇	武汉	
九死还魂传	钢镰大鼓	短篇	大悟	
九花灯	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
九更天	公安道情	中篇	公安	
九里山	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
九岭十八岗	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
九美图	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
九莲灯	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
九渡文公	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
三下阴朝	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
三下南唐	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
三门街	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
三门街	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
三子不认父	汉川善书	长篇	汉川	
三子虐母	汉川善书	长篇	汉川	
三元记	跳三鼓	中篇	荆沙	
三元记	襄阳大鼓	中篇	襄阳	
三气周瑜	湖北评书	中篇	武汉、沙市	
三升米	汉川善书	中篇	汉川	
三月清明	鼓盆歌	短篇	荆沙	
三击掌	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
三打三英	歌腔	短篇	天门、潜江、仙桃	
三打汉阳	打锣鼓	中篇	随州	

（续表五）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
三打华府	花鼓	短篇	恩施	
三句话不离本行	相声	短篇	武汉	
三讨荆州	恩施扬琴	中篇	恩施	
三百六十五位神	花鼓	短篇	恩施	
三同像	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
三合汤	金海渔鼓	中篇	阳新	
三合案	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
三关排宴	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
三次投军	打锣鼓	短篇	随州	
三江口	湖北评书	短篇	武汉、沙市	1957 年湖北人民广播电台录音广播
三字经	相声	短篇	武汉	
三劫锁仙牢	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
三投军	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
三花瓶	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
三状元	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
三改妆	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
三改装	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
三妖传	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
三妖传	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
三英记	东山番梆鼓	中篇	石首	
三国演义	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
三国演义	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
三侠五义	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
三侠剑	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
三怕老婆	打锣鼓	短篇	随州	

(续表六)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
三闹秦营	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
三宝记	哦嗬腔渔鼓	短篇	阳新	
三官堂	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
三官堂	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
三战吕布	鄂西竹琴	短篇	恩施	
三贵图	钢镰大鼓	中篇	大悟	
三保充军	花鼓	短篇	恩施	
三保游春	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
三皇传	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
三皇剑	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
三剑五老十八童	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
三顾茅庐	湖北评书	短篇	武汉、沙市	1957 年湖北人民广播电台录音广播
三顾茅庐	郧阳曲子	短篇	十堰市	
三请南阳	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
三请樊梨花	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
三难新郎	恩施扬琴	短篇	恩施	
三堂会审	河南坠子	短篇	襄樊市	
三堂审苏三	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
三鼎甲	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
三鼎甲	哦嗬腔渔鼓	中篇	阳新	
三锋剑	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
三婿一子	汉川善书	中篇	汉川	
三婿拜寿	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
士农工商	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
士林祭塔	汉川善书	中篇	汉川	

（续表七）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
上大人	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
上大人	保康渔鼓	短篇	保康	
上大人古人	跳三鼓	短篇	荆沙	
上书房	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
上江景	跳三鼓	短篇	荆沙	
上戏楼	大调曲子	短篇	襄樊市	
才学三棒鼓	三棒鼓	短篇	天门	
下江景	跳三鼓	短篇	荆沙	
下驴	相声	短篇	武汉	
万土岗埋子	钢镰大鼓	短篇	大悟	
万年新	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
万年新	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
万寿冠	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
万寿冠	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
万花村	汉川善书	中篇	汉川	
万花楼	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
万花楼	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
万花楼	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
大八义	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
大上寿	相声	短篇	武汉	
大小争风	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
大小争风	文曲	短篇	黄梅、武穴	
大王宫	恩施扬琴	中篇	恩施	
大老王剃头	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
大团圆	汉川善书	中篇	汉川	
大访贤	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	

(续表八)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备注
大戏魔	相声	短篇	武汉	
大红袍	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
大红袍	湖北评书	长篇	武汉、沙市	又名:海公案
大明奇侠	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
大闹怀安	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
大闹余家寨	钢镰大鼓	短篇	大悟	
大闹贤关镇	跳三鼓	短篇	荆沙	
大闹钱塘	文曲	短篇	黄梅、武穴	
大审	文曲	短篇	黄梅、武穴	
大审案	相声	短篇	武汉	
大相面	相声	短篇	武汉	
大宴	恩施扬琴	短篇	恩施	
大游四门	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
大游龟山	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
大舜耕田	跳三鼓	短篇	荆沙	
小八义	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
小二姐做梦	襄阳大鼓	短篇	襄阳	
小大姐开粮店	襄阳大鼓	短篇	襄阳	
小大姐骗娘家	襄阳大鼓	短篇	襄阳	
小女婿	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
小女婿	碟子小曲	短篇	武汉、荆沙、汉川	1982年何忠华演唱中国唱片社录制唱片
小女婿过门	文曲	短篇	黄梅、武穴	
小五义	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
小五义	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
小五台	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	

(续表九)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
小五台	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
小反情	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
小老鼠告状	襄阳小曲	短篇	襄樊市	
小乔自叹	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
小红袍	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
小金宝扇	公安道情	中篇	公安	
小放牛	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
小相面	相声	短篇	武汉	
小两口打架	襄阳大鼓	短篇	襄阳	
小两口争灯	河南坠子	短篇	襄樊市	
小神仙	相声	短篇	武汉	
小孩语	相声	短篇	武汉	
小宴	恩施扬琴	短篇	恩施	
小菜造反	郧阳花鼓子	短篇	郧阳	
小清官	走马渔鼓	短篇	鹤峰	
小黑驴儿	河南坠子	短篇	襄樊市	
小游江	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
小媳妇回娘家	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
小寡妇上坟	郧阳曲子	短篇	十堰	
小翻车	大调曲子	短篇	襄樊市	
山中的鷂子飞出来	公安道情	短篇	公安	
山西家信	相声	短篇	武汉	
千里驹	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
千里驹	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
千里送京娘	恩施扬琴	中篇	恩施	
千里象	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	

（续表十）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
千里象	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
千家诗	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
义仆救主	汉川善书	中篇	汉川	
义妖记	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
义侠传	公安道情	中篇	公安	
子牙卖灰面	说鼓子	短篇	公安、石首	
子路负米	跳三鼓	短篇	荆沙	
女拐男	湖北渔鼓	短篇	荆沙、武汉	
女奇才	汉川善书	中篇	汉川	
女斩子	鄂西竹琴	短篇	恩施	
女悔	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
女娲庙	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
飞龙传	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
飞龙枪	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
飞仙天豹图	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
飞仙剑侠传	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
飞雄山	说鼓子	中篇	公安、石首	
飞禽走兽	跳三鼓	短篇	荆沙	
马龙降生	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
马寿出世	相声	短篇	武汉	
马武打朝	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
马前泼水	恩施扬琴	中篇	恩施	
马前泼水	河南坠子	短篇	襄樊市	
马跳檀溪	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
马跳檀溪	恩施扬琴	中篇	恩施	
王二红观灯	打锣鼓	短篇	随州	

（续表十一）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
王二姐思夫	河南坠子	短篇	襄樊市	
王二喜放牛	说鼓子	短篇	公安、石首	
王十朋祭江	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
王三六借牛	文曲	短篇	黄梅、武穴	
王三姐抛打绣球	花鼓	短篇	恩施	
王大娘补缸	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
王大娘补缸	郧阳曲子	短篇	十堰	
王玉莲	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
王兰英割股	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
王先生算命	文曲	短篇	黄梅、武穴	
王先生算命	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
王员外休妻	襄阳小曲	短篇	襄樊市	
王金龙嫖院	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
王府寿	恩施扬琴	中篇	恩施	
王桂香葬夫	襄阳大鼓	中篇	襄阳	
王家庄	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
王清明招亲	东山番梆鼓	中篇	石首	
开门曲	保康渔鼓	短篇	保康	
开花记	襄阳大鼓	中篇	襄阳	
开药店	文曲	短篇	黄梅、武穴	
开药铺	相声	短篇	武汉	
开篇词	公安道情	短篇	公安	
天王传	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
天王庙	相声	短篇	武汉	
天宝图	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
天官赐福	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	

（续表十二）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
天官会	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
天罡刀	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
天赐金马	汉川善书	中篇	汉川	
天雷报	恩施扬琴	中篇	恩施	
夫妻观灯	郧阳花鼓子	短篇	郧阳	
无名堂	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
云南三侠	钢镰大鼓	中篇	大悟	
云剑侠	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
云楼会	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
云楼会	文曲	短篇	黄梅、武穴	
木人冤	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
木兰从军	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
木兰从军	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
太平年	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
太湖大侠	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
尤三姐拜寿	襄阳小曲	短篇	襄樊市	
历代帝王图	大调曲子	中篇	襄樊市	
历代帝王图	花鼓	中篇	恩施	
友爱致祥	汉川善书	中篇	汉川	
比古人十二杯酒	襄阳小曲	短篇	襄樊市	
瓦车篷	汉川善书	中篇	汉川	
瓦岗散队	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
五下南唐	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
五丈原	湖北评书	短篇	武汉、沙市	1957年湖北人民广播电台录音广播
五子降生	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	

(续表十三)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
五子哭坟	汉川善书	中篇	汉川	
五子哭灵	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
五女刀兵传	钢镰大鼓	中篇	大悟	
五女兴唐	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
五女兴唐	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
五公案	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
五龙十八侠	钢镰大鼓	中篇	大悟	
五代残唐	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
五代残唐	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
五台会兄	鄂西竹琴	短篇	恩施	
五老剑侠图	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
五行诗	相声	短篇	武汉	
五次不回家	汉川善书	中篇	汉川	
五红图	相声	短篇	武汉	
五更盼郎	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
五更留郎	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
五更调	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
五英传	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
五英传	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
五虎六郎山	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
五虎平西	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
五虎平西	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
五虎平南	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
五虎平南	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
五岳奇侠	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
五怕	恩施扬琴	短篇	恩施	

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
五美图	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
五美图	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
五美图	汉川善书	中篇	汉川	
五娘哽糠	恩施扬琴	中篇	恩施	
五湖四海任我游	公安道情	短篇	公安	
牙痕记	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
牙牌记	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
切栏架子	相声	短篇	武汉	
日月图	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
日遭三险	相声	短篇	武汉	
水旱词	跳三鼓	短篇	荆沙	
水浒	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
水淹七军	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
水漫	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
水漫金山	襄阳小曲	短篇	襄樊市	
内黄县买马	打锣鼓	短篇	随州	
牛头山保驾	花鼓	短篇	恩施	
手扶栏杆	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
手掌记	汉川善书	长篇	汉川	
长虫案	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
长虫案	宜城兰花筒	中篇	宜城	
长寿桥	汉川善书	中篇	汉川	
长春府	哦嗬腔渔鼓	中篇	阳新	
长春府	金海渔鼓	中篇	阳新	
长亭饯别	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
仁台县	满堂音	短篇	鹤峰、五峰	

(续表十五)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
仁贵醉酒	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
化血刀	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
反八卦	哦嗬腔渔鼓	短篇	阳新	
反八卦	金海渔鼓	中篇	阳新	
反大同	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
反大同	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
反五更	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
反金川	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
反京川	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
反莱州	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
反唐	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
反唐	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
反涿州	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
反照花台	碟子小曲	短篇	武汉、荆沙、汉川	1982 年何忠华演唱中国唱片社录制唱片
片刀案	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
月下来迟	大调曲子	短篇	襄樊市	
月下盘貂	恩施扬琴	中篇	恩施	
月下盘貂	鄂西竹琴	短篇	恩施	
月月忙	钢镰大鼓	短篇	大悟	
月花古人	跳三鼓	短篇	荆沙	
月努弓	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
月弩箭	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
月亮花树开	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
月唐	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
月唐	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	

（续表十六）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
月唐演义	公安道情	长篇	公安	
月望郎	碟子小曲	短篇	武汉、荆沙、汉川	
月落西斜	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
月想郎	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
风波亭	恩施扬琴	中篇	恩施	
凤仪亭	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
凤阳歌	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
凤尾接龙须	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
凤鸣山	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
凤姣投水	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
凤凰记	哦嗬腔渔鼓	中篇	阳新	
乌龙院	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
乌金记	汉川善书	中篇	汉川	
乌金记	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
乌盆记	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
文王访贤	东山番梆鼓	短篇	石首	
文武香球	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
文武魁	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
文昭关	相声	短篇	武汉	
文素臣	湖北评书	长篇	武汉、沙市	又名：草莽英雄
文卿下书	恩施扬琴	中篇	恩施	
方刁行刺	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
方卿借银	金海渔鼓	短篇	阳新	
六口人	相声	短篇	武汉	
六出祁山	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
六妖夺汉	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	

（续表十七）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
火战裙	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
火炸姚刚	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
火烧战船	湖北评书	长篇	武汉、沙市	1982年《布谷鸟》刊载
火烧梅家庄	打锣鼓	短篇	随州	
火焚云楼门	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
火焚云楼门	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
引弟女赶会	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
巴豆关	恩施扬琴	中篇	恩施	
孔子游国	相声	短篇	武汉	
孔明拜灯	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
孔明拜灯	恩施扬琴	中篇	恩施	
孔瞎子闹店	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
邓九公伐西	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
劝小姑	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
劝世文	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
劝朋友	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
劝细姑	金海渔鼓	短篇	阳新	
劝酒	东山番梆鼓	短篇	石首	
双人头	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双八吊	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双八串	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
双下山	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
双义仆	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
双支凤	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双反情	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	

（续表十八）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
双凤山	汉川善书	中篇	汉川	
双凤印	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
双凤钗	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双凤奇缘	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
双凤配	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双巧合	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双打擂	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双龙保国	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双龙保国	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
双龙桥	汉川善书	中篇	汉川	
双四门	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双托胎	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
双吊扇	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双尽忠	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双尽忠	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
双进宝	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
双投崖	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
双牡丹	金海渔鼓	中篇	阳新	
双牡丹	哦嗬腔渔鼓	短篇	阳新	
双状元	汉川善书	中篇	汉川	
双拐带	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
双虎凤	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双罗帕记	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
双剁膀	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双剁膀	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
双怕妻	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	

（续表十九）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
双官图	湖北评书	长篇	武汉、沙市	又名：三侠八俊十二雄
双屈缘	汉川善书	中篇	汉川	
双驸马四朝	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双拜相	钢镰大鼓	短篇	大悟	
双保图	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双剑奇缘	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
双炸姚刚	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
双美缘	汉川善书	中篇	汉川	
双珠凤	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
双珠球	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双荷花	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双荷花	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
双悔婚	汉川善书	中篇	汉川	
双教子	汉川善书	中篇	汉川	
双掉印	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双掉扇	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
双梅花记	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双盗宝	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双盗宝	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
双谋案	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双揭榜	哦嗬腔渔鼓	短篇	阳新	
双揭榜	金海渔鼓	中篇	阳新	
双插柳	金海渔鼓	中篇	阳新	
双插柳	哦嗬腔渔鼓	中篇	阳新	
双黑风	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	

（续表二十）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
双黑风	满堂音	短篇	鹤峰、五峰	
双锁柜	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
双善桥	汉川善书	中篇	汉川	
双槐树	汉川善书	中篇	汉川	
双槐树	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
双跳墙	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
书良失牌	恩施扬琴	中篇	恩施	
书房会	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
书迷	相声	短篇	武汉	
玉石瓶	哦嗬腔渔鼓	中篇	阳新	
玉石瓶	金海渔鼓	中篇	阳新	
玉花石	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
玉花石	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
玉莲环	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
玉环记	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
玉环记	汉川善书	中篇	汉川	
玉虎坠	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
玉虎坠	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
玉金瓶	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
玉美人	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
玉美人得病	襄阳小曲	短篇	襄樊市	
玉美人悲调	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
玉娥郎	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
玉留瓶	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
玉留瓶	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
玉堂春	相声	短篇	武汉	

（续表二十一）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
玉蔆	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
未宝图	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
打牙牌	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
打灯谜	相声	短篇	武汉	
打花鼓	文曲	短篇	黄梅、武穴	
打花鼓	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
打严嵩	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
打芦衣	汉川善书	中篇	汉川	
打芦花	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
打豆腐	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
打灶分家	恩施扬琴	中篇	恩施	
打金枝	文曲	短篇	黄梅、武穴	
打金钟	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
打油诗	相声	短篇	武汉	
打城隍	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
打哈巴	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
打鸭蛋	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
打猎回书	恩施扬琴	中篇	恩施	
打渔救生	恩施扬琴	中篇	恩施	
打棕衣	汉川善书	中篇	汉川	
打赌	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
打蛮船	打锣鼓	短篇	随州	
打蛮船	宜城兰花筒	短篇	宜城	
打曾头市	花鼓	短篇	恩施	
打潼关	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
打懒婆	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	

（续表二十二）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备注
巧化妻	汉川善书	中篇	汉川	
巧洞房	恩施扬琴	中篇	恩施	
巧测字	相声	短篇	武汉	
巧姻缘	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
巧姻缘	走马渔鼓	短篇	鹤峰	
巧配鸳鸯	公安道情	中篇	公安	
巧勘金钗	汉川善书	中篇	汉川	
巧断绣鞋	汉川善书	中篇	汉川	
巧福奇冤	跳三鼓	短篇	荆沙	
巧嫁妻	汉川善书	中篇	汉川	
巧嘴说媒	相声	短篇	武汉	
巧嘴婆	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
正兴当	跳三鼓	短篇	荆沙	
扒马褂	相声	短篇	武汉	
扒灰老	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
古城会	河南坠子	短篇	襄樊市	
古城会	鄂西竹琴	短篇	恩施	
古董王	相声	短篇	武汉	
左慈执怀	打锣鼓	短篇	随州	
左慈戏曹操	花鼓	短篇	恩施	
石龙岭	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
布桥案	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
龙凤灯	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
龙凤灯	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
龙凤环	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
龙虎斗	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	

（续表二十三）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备注
龙须面	汉川善书	长篇	汉川	
平分银	汉川善书	中篇	汉川	
平西	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
平顶山	钢镰大鼓	短篇	大悟	
平南	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
平南唐	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
平贵回窑	鄂西竹琴	短篇	恩施	
平贵回窑	文曲	短篇	黄梅、武穴	
东北风	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
东吴招亲	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
东岳庙	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
东南西北	跳三鼓	短篇	荆沙	
东窗修本	恩施扬琴	中篇	恩施	
东窗修本	鄂西竹琴	短篇	恩施	
北宋传	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
史宗卖打	花鼓	短篇	恩施	
兄弟齐容	汉川善书	长篇	汉川	
叫五更	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
叹人生	跳三鼓	短篇	荆沙	
叹色	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
叹孤魂	哦嗬腔渔鼓	短篇	阳新	
四下河南	汉川善书	长篇	汉川	
四下南唐	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
四大名旦	相声	短篇	武汉	
四大景	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
四小景	郧阳曲子	短篇	十堰	

（续表二十四）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
四子争父	汉川善书	中篇	汉川	
四子待坐	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
四乡八景	跳三鼓	短篇	荆沙	
四龙传	公安道情	中篇	公安	
四字联音	相声	短篇	武汉	
四时乐	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
四国打擂	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
四季忙	保康渔鼓	短篇	保康	
四季相思	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
四姐闹东京	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
四香缘	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
四美图	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
四美图	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
四美图	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
四恶遇老	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
生子上路	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
失印救火	恩施扬琴	中篇	恩施	
失钗	恩施扬琴	中篇	恩施	
失街亭	恩施扬琴	中篇	恩施	
代友完婚	汉川善书	中篇	汉川	
仙姑送子	花鼓	短篇	恩施	
白马关	满堂音	短篇	鹤峰、五峰	
白云产子	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
白公鸡	汉川善书	长篇	汉川	
白玉钗	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
白玉带	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	

（续表二十五）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
白玉圈	汉川善书	中篇	汉川	
白龙井	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
白龙井	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
白龙剑	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
白龙扇	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
白牡丹	襄阳小曲	短篇	襄樊市	
白牡丹点药	文曲	短篇	黄梅、武穴	
白龟闹东京	钢镲大鼓	短篇	大悟	
白骨幡	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
白蛇传	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
白蛇传	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
白鹤洞	满堂音	短篇	鹤峰、五峰	
瓜子仁	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
令婆辞朝	跳三鼓	短篇	荆沙	
甩靴子	相声	短篇	武汉	
皮氏告状	文曲	短篇	黄梅、武穴	
外国进宝	打锣鼓	短篇	随州	
冬景	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
包公剑侠降妖传	钢镲大鼓	短篇	大悟	
包公案	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
半梁山	文曲	短篇	黄梅、武穴	
汉八子	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
汉八子	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
宁武关	恩施扬琴	中篇	恩施	
永乐观灯	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
永隆封官	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	

(续表二十六)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
冯文举赶考	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
讨打发	旱龙船	短篇	长阳	
讨利市	旱龙船	短篇	长阳	
讨学钱	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
讨荆州	讲书锣鼓	短篇	鹤峰	
写春联	相声	短篇	武汉	
训徒	相声	短篇	武汉	
必正盗诗	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
尼姑下山	文曲	短篇	黄梅、武穴	
尼姑思凡	襄阳小曲	短篇	襄樊市	
对对子	相声	短篇	武汉	
对春	相声	短篇	武汉	
吉祥花	汉川善书	中篇	汉川	
考女婿	宜城兰花筒	短篇	宜城	
考弊司	相声	短篇	武汉	
老老年	相声	短篇	武汉	
老君童	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
老莱娱亲	跳三鼓	短篇	荆沙	
扫北	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
扫松	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
地方戏	相声	短篇	武汉	
地宝图	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
地宝图	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
地煞阵	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
扬州十打	文曲	短篇	黄梅、武穴	
扬州相思	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	

（续表二十七）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
扬州想郎	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
芒荡山	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
过后知	汉川善书	长篇	汉川	
过界岭	龙港道情	短篇	阳新	
再生缘	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
再来再来	相声	短篇	武汉	
西宫词	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
西厢记	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
西厢记	郧阳曲子	短篇	十堰	
西游记	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
西游记	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
百花古人	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
百灵鸟	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
夸住宅	相声	短篇	武汉	
夸官职	相声	短篇	武汉	
夺印	河南坠子	中篇	襄樊	
灰巴记	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
灰把记	哦嗬腔渔鼓	短篇	阳新	
列国志	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
成仁美	汉川善书	中篇	汉川	
光绪私访	钢镰大鼓	短篇	大悟	
光棍反情	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
光棍反情	文曲	中篇	黄梅、武穴	
男失悔	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
男相思	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
男悔	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
曲江打子	恩施扬琴	中篇	恩施	
同友乐秋	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
吕蒙正游学	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
吕蒙正赶斋	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
吕蒙正赶斋	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
吕蒙正赶斋	长阳渔鼓	中篇	长阳	
吃火炭	郧阳花鼓子	短篇	郧阳	
吃麻糖	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
吹箫乞食	恩施扬琴	短篇	恩施	
回门记	东山番梆鼓	中篇	石首	
回荆州	恩施扬琴	中篇	恩施	
收七怪	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
收三凤	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
收三妻	满堂音	短篇	鹤峰、五峰	
收牛神	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
收何元庆	花鼓	短篇	恩施	
收段洪	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
收姜维	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
朱氏女割肝	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
朱老六拜年	金海渔鼓	短篇	阳新	
朱洪武放牛	文曲	短篇	黄梅、武穴	
朱洪武放羊	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
朱痕记	长阳渔鼓	中篇	长阳	
舌战群儒	湖北评书	短篇	武汉、沙市	1957年湖北人民广播电台录音广播
舌战群儒	恩施扬琴	中篇	恩施	

（续表二十九）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
舌战群儒	鄂西竹琴	短篇	恩施	
乔公案	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
伍子胥寄子	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
华容道	湖北评书	短篇	武汉、沙市	1957 年湖北人民广播电台录音广播
华容道	湖北评书	中篇	武汉、沙市	1981 年《通俗文学选刊》刊载
自叹	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
自乐	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
自来瓶	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
自来瓶	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
自恨大脚	恩施扬琴	短篇	恩施	
血汗衫	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
血罗衫	汉川善书	中篇	汉川	
血战洞庭	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
血战裙	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
血战裙	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
血袍记	汉川善书	中篇	汉川	
血掌印	汉川善书	中篇	汉川	
血掌印	大冶高腔渔鼓	中篇	大冶	
血掌印	哦嗬腔渔鼓	中篇	阳新	
后八仙图	花鼓	短篇	恩施	
后比合	歌腔	中篇	武汉、孝感、黄冈	
后水浒	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
后列国	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
后补三国	相声	短篇	武汉	
行者让路	相声	短篇	武汉	
全家义	哦嗬腔渔鼓	短篇	阳新	
全家义	金海渔鼓	短篇	阳新	
全家乐	满堂音	短篇	鹤峰、五峰	
会友	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
合钵	大调曲子	短篇	襄樊市	
合银牌	汉川善书	长篇	汉川	
杀子告庙	恩施扬琴	中篇	恩施	
杂学唱	相声	短篇	武汉	
争死受封	汉川善书	中篇	汉川	
庄子试妻	恩施扬琴	中篇	恩施	
庆女寿	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
庆贺新年	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
刘子英打虎	汉川善书	中篇	汉川	
刘公案	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
刘公案	河南坠子	长篇	襄樊市	
刘文龙求官	长阳渔鼓	中篇	长阳	
刘文秀不认妻	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
刘先生算命	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
刘全进瓜	跳三鼓	短篇	荆沙	
刘芳舍子	襄阳大鼓	中篇	襄阳	
刘伶醉酒	襄阳大鼓	中篇	襄阳	
刘妙春赶考	东山番梆鼓	中篇	石首	
刘英子打擂	钢镰大鼓	短篇	大悟	
刘备招亲	鄂西竹琴	短篇	恩施	

(续表三十一)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
刘荣私访	襄阳大鼓	中篇	襄阳	
刘贵臣	跳三鼓	短篇	荆沙	
刘香哭灵	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
刘皇叔访贤	郧阳曲子	短篇	十堰	
刘高手打针	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
羊上树	相声	短篇	武汉	
羊肚汤	汉川善书	长篇	汉川	
关王庙	襄阳小曲	短篇	襄樊市	
关王庙会	文曲	短篇	黄梅、武穴	
关王庙会	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
关公挑袍	河南坠子	短篇	襄樊市	
关公战秦琼	相声	短篇	武汉	
关公辞曹	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
妆嫁奁	哦嗬腔渔鼓	短篇	阳新	
冰冻岐山	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
江中船不少	三棒鼓	短篇	天门	
江汉图	跳三鼓	短篇	荆沙	
江油关	恩施扬琴	中篇	恩施	
江南大侠	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
江湖剑侠	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
江湖豪侠	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
汤伐夏	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
守财奴	相声	短篇	武汉	
安安送米	汉川善书	中篇	汉川	

（续表三十二）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
讲四书	相声	短篇	武汉	
讲四书	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
讲经说法	打锣鼓	短篇	随州	
祁巧云扫墓	打锣鼓	短篇	随州	
许万昌烧香	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
许亲赠银	鄂西竹琴	短篇	恩施	
尽旧计	钢镰大鼓	短篇	大悟	
孙王子下红尘	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
孙氏祭江	鄂西竹琴	短篇	恩施	
孙庞演义	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
孙庭碑	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
孙庭碑	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
孙媳报仇	汉川善书	中篇	汉川	
孙膑下山	花鼓	短篇	恩施	
阴五曹	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
阴五雷	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
阴书剑	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
好吃的老婆	襄阳大鼓	短篇	襄阳	
好媳妇	汉川善书	中篇	汉川	
戏主杀仆	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
戏说三国	相声	短篇	武汉	
观花	鼓盆歌	短篇	荆沙	
观音修行	花鼓	短篇	恩施	
观音巷求签	打锣鼓	短篇	随州	
观情书	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
买田敬老	汉川善书	中篇	汉川	

（续表三十三）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
买参	打锣鼓	短篇	随州	
红书剑	湖北评书	长篇	武汉、沙市	又名胡公案
红书剑	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
红玉从良	恩施扬琴	中篇	恩施	
红衣女侠	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
红灯记	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
红军十杯酒	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
红军歌	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
红松传	宜城兰花筒	中篇	宜城	
红军洞	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
红绒带	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
红娘下书	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
红娘定计	郧阳曲子	短篇	十堰	
红娘骂张生	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
红娘递柬	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
红绣鞋	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
红梅装疯	金海渔鼓	短篇	阳新	
红梅装疯	哦嗬腔渔鼓	短篇	阳新	
红雁捎书	河南坠子	短篇	襄樊市	
红裙案	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
红楼二尤	相声	短篇	武汉	
纣王焚香	跳三鼓	短篇	荆沙	
纪信替死	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
纸人计	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
弄瓦曲	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
弄璋曲	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	

（续表三十四）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
进兰房	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
戒鸦片	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
走马建国	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
走马荐诸葛	打锣鼓	短篇	随州	
走麦城	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
孝儿迎母	汉川善书	中篇	汉川	
孝义图	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
孝虎祠	打锣鼓	短篇	随州	
孝遇奇缘	汉川善书	中篇	汉川	
批三国	相声	短篇	武汉	
抠门杠	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
找五子	相声	短篇	武汉	
找蚊帐	相声	短篇	武汉	
扯平头	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
扯垮庙	花鼓	短篇	恩施	
抢三本	相声	短篇	武汉	
抢妻失妹	汉川善书	中篇	汉川	
抢孩子	相声	短篇	武汉	
抛官救妻	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
报花名	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
报花名	碟子小曲	短篇	武汉、荆沙、汉川	
抗日闹五更	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
抗日辞店	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
抗战歌	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
把渔鼓的根由盘	宜城兰花筒	短篇	宜城	

(续表三十五)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备注
芙蓉花	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
花子洞房	鄂西竹琴	短篇	恩施	
花姑拜月	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
花塔会	汉川善书	长篇	汉川	
花魁自叹	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
严雪芬闹花灯	钢镰大鼓	短篇	大悟	
芦小会	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
芦衣顺母	恩施扬琴	中篇	恩施	
芦花调	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
芦沟问答	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
苏三起解	文曲	短篇	黄梅、武穴	
苏文表借衣	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
苏文表赶考	文曲	短篇	黄梅、武穴	
苏东坡	相声	短篇	武汉	
杜十娘	鄂西竹琴	中篇	恩施	
杜翁送子	恩施扬琴	中篇	恩施	
杏元和番	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
巫江逼霸	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
李七卖身	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
李三保回家救嫂嫂	花鼓	短篇	恩施	
李三娘挨磨	襄阳大鼓	中篇	襄阳	
李天宝下山	走马渔鼓	短篇	鹤峰	
李晋王思子	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
李密接位	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
杨八姐游春	河南坠子	短篇	襄樊市	
杨门女将	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备注
杨氏送饭	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
杨林标	相声	短篇	武汉	
杨家将	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
豆腐房	相声	短篇	武汉	
两头忙	河南坠子	短篇	襄樊市	
两姊妹	郧阳花鼓子	短篇	郧阳	
连三喜	满堂音	短篇	鹤峰、五峰	
连升三级	相声	短篇	武汉	
吴三保游春	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
吴猛喂蚊	跳三鼓	短篇	荆沙	
困荥阳	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
吵分家	汉川善书	中篇	汉川	
吵楼	河南坠子	短篇	襄樊市	
员外休妻	当阳扇子戏	中篇	当阳、枝江	
告阴状	襄阳小曲	短篇	襄樊市	
我们是天门人	三棒鼓	短篇	天门	
私望郎	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
私铸印	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
兵打铁龙关	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
何仙塔	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
何立回话	恩施扬琴	中篇	恩施	
何针配	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
何贤凡卖油面	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
伯牙访贤	郧阳曲子	短篇	十堰	
余文榜算命	当阳扇子戏	中篇	当阳、枝江	
坐兰房	襄阳小曲	短篇	襄樊市	

（续表三十七）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
坐楼	文曲	短篇	黄梅、武穴	
坐楼杀惜	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
怀抱渔鼓一尺八	公安道情	短篇	公安	
怀抱渔鼓一截竹	走马渔鼓	短篇	鹤峰	
快活岭	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
闺阁女子做梦	郧阳曲子	短篇	十堰	
状元回府	公安道情	短篇	公安	
冷玉带	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
沥泉山得枪	打锣鼓	短篇	随州	
沙河降宝	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
沙河赌宝	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
汾河湾	相声	短篇	武汉	
沈公案	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
沈洪嫖院	文曲	短篇	黄梅、武穴	
宋江杀惜	河南坠子	短篇	襄樊市	
宋江杀惜	文曲	短篇	黄梅、武穴	
宋金刚	相声	短篇	武汉	
宋金刚押宝	相声	短篇	武汉	
穷户拜年	公安道情	短篇	公安	
穷户拜年	当阳扇子戏	中篇	当阳、枝江	
补褙褡	碟子小曲	短篇	武汉、荆沙、汉川	
尿泡鸡	汉川善书	中篇	汉川	
张二女	金海渔鼓	短篇	阳新	
张七姐下凡	长阳渔鼓	中篇	长阳	
张义诉苦	湖北渔鼓	短篇	荆沙、武汉	
张公百忍	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	

（续表三十八）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
张四姐下凡	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
张生跳粉墙	襄阳小曲	短篇	襄樊市	
张生跳墙	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
张孝割股	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
张果老制竹琴	鄂西竹琴	短篇	恩施	
张勇入牢房	打锣鼓	短篇	随州	
张朝宗告经承	金海渔鼓	中篇	阳新	
张德和观花	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
陆地行舟	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
陆军十杯酒	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
陆名书	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
陆名书	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
陆绩怀桔	跳三鼓	短篇	荆沙	
陈氏劝夫	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
陈双平	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
陈光蕊中状元	打锣鼓	短篇	随州	
陈杏元和番	跳三鼓	中篇	荆沙	
陈英卖水	跳三鼓	短篇	荆沙	
陈胜吴广起义	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
陈琳捧盒	恩施扬琴	中篇	恩施	
妙排火牛阵	钢镰大鼓	短篇	大悟	
妙常产子	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
妙常寻夫	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
妙常自叹	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
鸡人血	汉川善书	中篇	汉川	
鸡爪山点将	花鼓	短篇	恩施	

（续表三十九）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
鸡血误	大冶高腔渔鼓	中篇	大冶	
纱窗外	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
纱窗外	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
玩友自叹	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
玩友自叹	文曲	短篇	黄梅、武穴	
青龙桥	汉川善书	中篇	汉川	
青杠叶	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
武松打店	河南坠子	短篇	襄樊市	
武松杀嫂	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
武家坡	郧阳曲子	短篇	十堰	
抽壮丁	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
顶花砖	恩施扬琴	短篇	恩施	
拉骡记	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
拦马	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
抬扛铺	相声	短篇	武汉	
取成都	恩施扬琴	中篇	恩施	
取沙门岛	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
苦双龙	满堂音	短篇	鹤峰、五峰	
苦叹烟花	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
苦肉计	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
苦媳妇	金海渔鼓	中篇	阳新	
英台描药	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
英台焚书	说鼓子	短篇	公安、石首	
英雄反五更	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
英雄谱	湖北评书	长篇	武汉、沙市	又名：正德游江南、大访贤

（续表四十）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
茄子开花	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
林氏劝夫	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
林冲	郧阳曲子	短篇	十堰	
板栗开花	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
松林解带	恩施扬琴	短篇	恩施	
松林解带	鄂西竹琴	短篇	恩施	
松棚会	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
枪挑小梁王	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
画纱灯	郧阳曲子	短篇	十堰	
刺目劝学	恩施扬琴	中篇	恩施	
刺卓	恩施扬琴	中篇	恩施	
卖水记	汉川善书	中篇	汉川	
卖水记	哦嗬腔渔鼓	短篇	阳新	
卖水记	金海渔鼓	中篇	阳新	
卖竹耙	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
卖杂货	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
卖花生	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
卖花记	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
卖花记	宜城兰花筒	中篇	宜城	
卖花郎	文曲	短篇	黄梅、武穴	
卖花缸	汉川善书	中篇	汉川	
卖苏花	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
卖良弓	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
卖油郎独占花魁	鄂西竹琴	中篇	恩施	
卖饺子	襄阳小曲	短篇	襄樊市	
卖饺子	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	

（续表四十一）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
卖绒线	郧阳花鼓子	短篇	郧阳	
卖麻花	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
卖棉纱	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
卖棺材	相声	短篇	武汉	
奇女救国	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
斩公台	恩施扬琴	中篇	恩施	
斩李广	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
斩泾河老龙	打锣鼓	短篇	随州	
斩经堂	恩施扬琴	中篇	恩施	
斩蛇起义	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
到叫门	相声	短篇	武汉	
卓文君	恩施扬琴	中篇	恩施	
卓文君自叹	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
贤女劝夫	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
贤妇瞪目	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
贤良女劝夫	文曲	短篇	黄梅、武穴	
明珠剑	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
明清大侠	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
周侗教馆	打锣鼓	短篇	随州	
忠烈侠义传	湖北评书	长篇	武汉、沙市	又名：林公案
萝卜顶	汉川善书	中篇	汉川	
罗成大闹姜家寨	钢镰大鼓	短篇	大悟	
罗成出西京长安	钢镰大鼓	短篇	大悟	
罗成打混	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
罗成代嫁	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
罗成探孟州	钢镰大鼓	短篇	大悟	

（续表四十二）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
罗成算命	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
罗成算卦	襄阳小曲	短篇	襄樊市	
罗伟就义	金海渔鼓	短篇	阳新	
罗通扫北	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
罗通扫北	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
贩骆驼	跳三鼓	短篇	沙市	
和尚犯奸	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
佳人怒	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
佳人嫌丑	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
岳飞传	湖北评书	长篇	武汉、沙市	又名：精忠传
岳飞传	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
岳飞降生	打锣鼓	短篇	随州	
岳云关霖牛头山打虎	花鼓	短篇	恩施	
征东	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
征东传	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
征台湾	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
征西	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
征西传	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
舍子救主	汉川善书	中篇	汉川	
舍身救国	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
舍命审冤	汉川善书	中篇	汉川	
金玉奴	汉川善书	中篇	汉川	
金玉满堂	汉川善书	中篇	汉川	
金玉镯	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
金石缘	汉川善书	中篇	汉川	
金刚腿	相声	短篇	武汉	

(续表四十三)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备注
金花轿	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
金鸡岭	说鼓子	中篇	公安、石首	
金封口	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
金钟记	说鼓子	中篇	公安、石首	
金莲戏叔	襄阳小曲	短篇	襄樊市	
金莲调叔	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
金恩反朝	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
金梅花	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
金锣玉环记	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
金殿辩理	鄂西竹琴	短篇	恩施	
金旗杆	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
金箱会	满堂音	短篇	鹤峰、五峰	
金鲤鱼	打锣鼓	短篇	随州	
金鳞记	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
金鞭记	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
金鞭记	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
采莲船	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
贫妻失银	汉川善书	中篇	汉川	
鱼网媒	汉川善书	中篇	汉川	
狗报恩	汉川善书	中篇	汉川	
庞公案	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
庙堂求子	湖北渔鼓	短篇	荆沙、武汉	
放风筝	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
放风筝	碟子小曲	短篇	武汉、荆沙、汉川	1962年湖北广播电台录音
刻碑三打	恩施扬琴	中篇	恩施	

（续表四十四）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
怯讲演	相声	短篇	武汉	
怯拉车	相声	短篇	武汉	
怯剃头	相声	短篇	武汉	
怯跟班	相声	短篇	武汉	《湖北文艺》刊载北京作家出版社再版
怕老婆	文曲	短篇	黄梅、武穴	
闹元宵	金海渔鼓	短篇	阳新	
闹五更	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
闹中华	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
闹公堂	相声	短篇	武汉	
闹龙舟	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
闹东京	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
闹花灯	汉川善书	中篇	汉川	
闹莲花	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
闹海	说鼓子	短篇	公安、石首	
闹黄花院	花鼓	短篇	恩施	
闹新房	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
炒韭菜	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
郑旦打子	恩施扬琴	中篇	恩施	
单刀会	鄂西竹琴	短篇	恩施	
单刀赴会	河南坠子	短篇	襄樊市	
单罗帕记	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
单探妹	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
法场换子	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
法场换子	哦嗬腔渔鼓	短篇	阳新	
河南会	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	

（续表四十五）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
泗州调	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
波斯猫	相声	短篇	武汉	
学生歌	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
学行话	相声	短篇	武汉	
泥马渡江	花鼓	短篇	恩施	
泥马渡康王	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
泼水记	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
宝玉哭灵	恩施扬琴	中篇	恩施	
宝玉哭灵	鄂西竹琴	短篇	恩施	
宝钗扑蝶	河南坠子	短篇	襄樊市	
宝钗抚琴	鄂西竹琴	短篇	恩施	
宝莲灯	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
定凤冠	满堂音	短篇	鹤峰、五峰	
定军山	满堂音	短篇	鹤峰、五峰	
审刘瑾	汉川善书	中篇	汉川	
审财神	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
官王庙赠金	河南坠子	短篇	襄樊市	
空城计	湖北评书	短篇	武汉、沙市	1957 年湖北人民广播电台录音广播
空城计	郧阳曲子	短篇	十堰	
郎在高山唱山歌	旱龙船	短篇	长阳	
建屋古人	跳三鼓	短篇	荆沙	
弥陀拾画	恩施扬琴	中篇	恩施	
孟丽君	公安道情	长篇	公安	
孟丽君	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
孟姜女	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	

（续表四十六）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
姑母训徒	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
姑嫂抽签	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
织绫罗	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
绊根子草	碟子小曲	短篇	武汉、荆沙、汉川	
春	郧阳曲子	短篇	十堰	
春去秋来	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
春臼记	东山番梆鼓	中篇	石首	
春秋配	汉川善书	长篇	汉川	
春桃产子	文曲	短篇	黄梅、武穴	
春桃落难	文曲	短篇	黄梅、武穴	
春调	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
春景	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
春游	郧阳曲子	短篇	十堰	
春满庭阶	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
珍珠凤	汉川善书	中篇	汉川	
珍珠衫	汉川善书	中篇	汉川	
珍珠塔	汉川善书	中篇	汉川	
珍珠塔	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
玲珑塔	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
挂戏票	相声	短篇	武汉	
挂招牌	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
封官	满堂音	短篇	鹤峰、五峰	
封神榜	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
封神演义	湖北评书	长篇	武汉	
封神演义	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
拷打红娘	郧阳曲子	短篇	十堰	

（续表四十七）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
拷打春桃	文曲	短篇	黄梅、武穴	
拷红	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
拷红	河南坠子	短篇	襄樊市	
赵云救主	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
赵五娘饯行	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
赵五娘往京	跳三鼓	中篇	荆沙	
赵匡胤收伏杨继业	钢镰大鼓	短篇	大悟	
赵延求寿	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
拾扇图	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
挑帘	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
按谱续爵	打锣鼓	短篇	随州	
带剑逼官	恩施扬琴	中篇	恩施	
草堂逼试	恩施扬琴	中篇	恩施	
草船借箭	湖北评书	短篇	武汉、沙市	1957年湖北人民广播电台录音广播
草船借箭	湖北评书	中篇	武汉、沙市	1982年《布谷鸟》刊载
草船借箭	河南坠子	短篇	襄樊市	
草船借箭	鄂西竹琴	短篇	恩施	
草船借箭	讲书锣鼓	短篇	鹤峰	
茶園十杯酒	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
茶馆案	公安道情	中篇	公安	
荒年记	襄阳大鼓	中篇	襄阳	
荒年歌	湖北渔鼓	短篇	荆沙、武汉	
荣归	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	

（续表四十八）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
胡八子	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
胡老关	河南坠子	短篇	襄樊市	
胡成名捡银子	打锣鼓	短篇	随州	
胡迪骂阎罗	恩施扬琴	中篇	恩施	
南山砍樵	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
南门街	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
南北双奇侠	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
南瓜案	宜城兰花筒	中篇	宜城	
南瓜镙	相声	短篇	武汉	
南宋传	湖北评书	长篇	武汉、沙市	又名：飞龙传
耍金钱	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
药茶记	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
枯井案	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
相国寺说书	打锣鼓	短篇	随州	
相思掉魂	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
柳下跖起义	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
柳林状	汉川善书	中篇	汉川	
柳荫记	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
树没叶	相声	短篇	武汉	
剥皮员外	相声	短篇	武汉	
歪毛淘气儿	相声	短篇	武汉	
砍铜桥	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
战蒲关	恩施扬琴	中篇	恩施	
点雀名	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
盼郎	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	

(续表四十九)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
昭君和番	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
昭君和番	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
昭君和番	湖北大鼓	长篇	武汉、孝咸、黄冈	
贵妃醉酒	文曲	短篇	黄梅、武穴	
思凡	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
思乡岭	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
思夫	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
思钗	恩施扬琴	中篇	恩施	
骂鸡	汉川善书	中篇	汉川	
骂相起程	恩施扬琴	中篇	恩施	
响马传	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
咬脐打猎	恩施扬琴	中篇	恩施	
哪怕龙门高万丈	公安道情	短篇	公安	
拜财神	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
看破红尘	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
香袋记	宜城兰花筒	中篇	宜城	
秋江	襄阳小曲	短篇	襄樊市	
秋江	文曲	短篇	黄梅、武穴	
秋江河	跳三鼓	短篇	荆沙	
秋胡戏妻	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
秋皎洁	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
秋景天凉	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
重台赠钗	恩施扬琴	中篇	恩施	
重团圆	汉川善书	中篇	汉川	
重别台	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
修桥获金	汉川善书	中篇	汉川	

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
修蟒祠	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
保家卫国	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
皇叔请孔明	讲书锣鼓	短篇	鹤峰	
俞老四打瓦	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
俞老四卖长工	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
逃水荒	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
逃水荒	三棒鼓	短篇	天门	
胖大娘过江	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
胖大嫂	宜城兰花筒	短篇	宜城	
度黄帕	汉川善书	中篇	汉川	
疯僧扫秦	恩施扬琴	中篇	恩施	
疯僧骂秦	鄂西竹琴	短篇	恩施	
施公案	湖北评书 湖北大鼓	长篇	武汉、沙市	
美人开店	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
美人瓶	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
美女劝夫	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
美女劝夫	襄阳小曲	短篇	襄樊市	
美貌娇容	文曲	短篇	黄梅、武穴	
美女游江	文曲	短篇	黄梅、武穴	
姜太公钓鱼	鄂西竹琴	短篇	恩施	
送子娘娘	旱龙船	短篇	长阳	
送学茶	金海渔鼓	中篇	阳新	
送学茶	哦嗬腔渔鼓	短篇	阳新	
送郎	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
前八仙图	花鼓	短篇	恩施	

(续表五十一)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
前五龙	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
前比合	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
前候	大调曲子	短篇	襄樊市	
将干盗书	恩施扬琴	中篇	恩施	
洪羊洞	相声	短篇	武汉	
洪羊洞	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
洪羊洞	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
洪秀全起义	花鼓	短篇	恩施	
洞庭传	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
洞宾戏牡丹	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
洞宾点药	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
洗小衣	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
活捉三郎	文曲	短篇	黄梅、武穴	
洛阳桥	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
济公传	湖北评书	长篇	武汉、沙市	又名:醉菩提
济公和尚闹东京	钢镰大鼓	短篇	大悟	
洋药方	相声	短篇	武汉	
宣统皇帝坐金銮	三棒鼓	短篇	天门	
穿金扇	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
扁刀案	公安道情	中篇	公安	
祝公案	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
祝公案	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
说个大姐心里慌	襄阳大鼓	短篇	襄阳	
说五行	跳三鼓	短篇	荆沙	
说唐	湖北评书	长篇	武汉、沙市	

（续表五十二）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
怒沉百宝箱	恩施扬琴	中篇	恩施	
怒沉宝箱	汉川善书	中篇	汉川	
怒鞭督邮	湖北评书	短篇	武汉、沙市	1957 年湖北人民广播电台录音广播
贺生子	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
贺孙子	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
贺男寿	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
贺新婚	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
垒炮兴兵	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
绑子上殿	恩施扬琴	中篇	恩施	
结拜学法	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
绕口令	郧阳鼓子	短篇	郧阳	
绞布收辽	恩施扬琴	中篇	恩施	
秦英征西	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
秦宓论天	打锣鼓	短篇	随州	
秦香莲	文曲	短篇	黄梅、武穴	
素珍产子	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
赶春桃	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
赶春桃	哦嗬腔渔鼓	中篇	阳新	
赶春桃	金海渔鼓	中篇	阳新	
赶跳蚤	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
赶潘	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
起狂风	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
捉放曹	相声	短篇	武汉	
捉猴	打锣鼓	短篇	随州	
捡过	汉川善书	中篇	汉川	

（续表五十三）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
换解元	汉川善书	中篇	汉川	
恭喜大发财	当阳扇子戏	短篇	当阳、枝江	
恭喜发财	三棒鼓	短篇	天门	
荷花三娘子	打锣鼓	短篇	随州	
莺莺求方	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
莺莺饯行	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
莺莺得病	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
莺莺辨冤	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
桂花记	走马渔鼓	短篇	鹤峰	
桂花桥	汉川善书	长篇	汉川	
桃花村	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
桃花坞	说鼓子	中篇	公安、石首	
桃花扇	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
桃花庵	郧阳曲子	短篇	十堰	
栀子花	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
索荆州	恩施扬琴	中篇	恩施	
贾状元	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
贾宝玉探病	河南坠子	短篇	襄樊市	
真假姻缘	汉川善书	长篇	汉川	
破毡帽	汉川善书	中篇	汉川	
破铜桥	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
剥皮员外	相声	短篇	武汉	
逐日减灶	打锣鼓	短篇	随州	
柴桑口	恩施扬琴	中篇	恩施	
鸭蛋州	哦嗬腔渔鼓	短篇	阳新	
鸭蛋州	金海渔鼓	短篇	阳新	
哭五更	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	

（续表五十四）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备注
哭长城	汉川善书	中篇	汉川	
哭桃园	鄂西竹琴	短篇	恩施	
哭笑论	相声	短篇	武汉	
哭袍	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
恩义亭	汉川善书	中篇	汉川	
唤醒民众	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
唆夫吵架	汉川善书	中篇	汉川	
贼说话	相声	短篇	武汉	
造晋阳宫	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
造鹿台	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
称父亲	钢镰大鼓	短篇	大悟	
借儿记	东山番椰鼓	中篇	石首	
借妻过门	汉川善书	中篇	汉川	
倒金花	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
倒贴	襄阳小曲	短篇	襄樊市	
倒唱祝英台	公安道情	短篇	公安	
徐公案	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
徐田骂曹	恩施扬琴	中篇	恩施	
徐郎抱鸡	河南坠子	短篇	襄樊市	
铁头山	跳三鼓	短篇	荆沙	
铁伞大侠	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
饽饽阵	相声	短篇	武汉	
高人雅士	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
高阳立帝	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
高阳立帝	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
高高山上一庙堂	郧阳花鼓子	短篇	郧阳	

(续表五十五)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
郭巨舍子	跳三鼓	短篇	荆沙	
郭华卖胭脂	襄阳大鼓	中篇	襄阳	
席棚击掌	鄂西竹琴	短篇	恩施	
席篷击掌	恩施扬琴	中篇	恩施	
离家救国	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
唐明皇游月宫	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
烟花女自叹	文曲	短篇	黄梅、武穴	
烟花女告状	文曲	短篇	黄梅、武穴	
烟花女告状	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
烟客自叹	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
拳打镇关西	河南坠子	短篇	襄樊市	
粉妆楼	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
粉妆楼	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
粉妆楼	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
朔二爷	相声	短篇	武汉	
酒色财气	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
酒色案	宜城兰花筒	中篇	宜城	
酒迷	相声	短篇	武汉	
酒醉上当	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
海公剑侠传	钢镰大鼓	中篇	大悟	
海青天	汉川善书	长篇	汉川	
海棠花	龙港道情	短篇	阳新	
海湖大侠	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
浣纱溪	恩施扬琴	短篇	恩施	
浪子哭庙	襄阳大鼓	短篇	襄阳	
浪子踢球	文曲	短篇	黄梅、武穴	

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
家堂令	相声	短篇	武汉	
诸葛亮招亲	河南坠子	短篇	襄樊市	
调兵	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
调兵送郎	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
调换记	公安道情	中篇	公安	
陶府做生	打锣鼓	短篇	随州	
难民曲	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
桑园寄子	恩施扬琴	中篇	恩施	
绣香记	哦嗬腔渔鼓	短篇	阳新	
绣鞋案	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
绣麒麟	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
描容	汉川善书	中篇	汉川	
描容起程	恩施扬琴	中篇	恩施	
教夫回头	郧阳花鼓子	短篇	郧阳	
教五子	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
教歌乞市	恩施扬琴	中篇	恩施	
掐菜苔	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
探监	文曲	短篇	黄梅、武穴	
聊斋志异	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
黄土坡	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
黄飞红抢亲	钢镰大鼓	短篇	大悟	
黄白胖子	相声	短篇	武汉	
黄半仙	相声	短篇	武汉	
黄召进打擂	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
黄花女子多薄命	襄阳大鼓	短篇	襄阳	
黄金叶	打锣鼓	短篇	随州	

(续表五十七)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
黄泉记	宜城兰花筒	中篇	宜城	
黄鹤楼	相声	短篇	武汉	
菜花果	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
菜园纠纷	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
菜单子	相声	短篇	武汉	
乾坤印	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
乾坤剑	公安道情	长篇	公安	
乾隆下江南	相声	短篇	武汉	
乾隆游江南	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
乾隆游江南	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
梦中婚	相声	短篇	武汉	
梅开二度	恩施扬琴	中篇	恩施	
梅龙镇	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
梅龙镇	恩施扬琴	中篇	恩施	
梅花岛招亲	钢镰大鼓	短篇	大悟	
梅花金钗	汉川善书	中篇	汉川	
梳妆台	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
梳油头	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
雪中产子	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
雪花飘	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
雪梅吊孝	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
雪梅吊孝	汉川善书	长篇	汉川	
雪梅观画	金海渔鼓	短篇	阳新	
雪梅观画	说鼓子	短篇	公安、石首	
雪梅降香	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
硃砂痣	汉川善书	长篇	汉川	

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
晚母不贤	湖北渔鼓	短篇	荆沙、武汉	
唱八景	三棒鼓	短篇	天门	
唱戏忘词	相声	短篇	武汉	
崔氏逼嫁	恩施扬琴	中篇	恩施	
崇祯测字	相声	短篇	武汉	
崆峒奇侠	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
偷石榴	河南坠子	短篇	襄樊市	
偷年糕	河南坠子	短篇	襄樊市	
假报喜	汉川善书	中篇	汉川	
假状元	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
假金牌	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
盘古开天	花鼓	短篇	恩施	
盘贞认母	鄂西竹琴	短篇	恩施	
盘貂	河南坠子	短篇	襄樊市	
铜斗阵	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
铜钱歌	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
银针案	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
彩楼记	襄阳大鼓	中篇	襄阳	
彩楼配	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
脱小衣	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
鲁肃求计	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
祭东风	恩施扬琴	中篇	恩施	
祭灶	恩施扬琴	短篇	恩施	
祭亲闻报	恩施扬琴	中篇	恩施	
祭塔	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
祭塔	文曲	短篇	黄梅、武穴	

(续表五十九)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
祭塔	郧阳曲子	短篇	十堰	
鸾丝配	汉川善书	长篇	汉川	
鸾鹤遗恨	湖北评书	长篇	武汉	
痒擦痒	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
商林读书	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
商林探楼	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
商翁劝媳	恩施扬琴	中篇	恩施	
望江亭	汉川善书	中篇	汉川	
望烟亭	汉川善书	中篇	汉川	
阎王状	跳三鼓	短篇	荆沙	
阎王请医	相声	短篇	武汉	1957年武汉市《工人文艺》刊载
阎阁英雄	汉川善书	长篇	汉川	
烽火山	跳三鼓	短篇	荆沙	
断姻缘	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
断桥	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
断桥会	文曲	短篇	黄梅、武穴	
剪剪花	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
盗玉镜	汉川善书	中篇	汉川	
盗仙草	文曲	短篇	黄梅、武穴	
盗巡按大人	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
盗灵芝	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
盗金弩	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
盗南瓜	汉川善书	中篇	汉川	
清风亭赶子	鄂西竹琴	短篇	恩施	
清风亭赶子	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	

（续表六十）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
清史	湖北评书	长篇	武汉、沙市	又名：大清传
鸿雁寄书	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
混唐剑	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
渑池县	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
渔夫引	汉川善书	长篇	汉川	
渔父辞剑	恩施扬琴	短篇	恩施	
渔网会	哦嗬腔渔鼓	短篇	阳新	
渔网会	金海渔鼓	中篇	阳新	
渔翁自叹	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
渔家乐	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
渔家乐	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
渔樵叹世	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
婆媳顶嘴	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
淤泥河救主	打锣鼓	短篇	随州	
淤泥河救主	花鼓	短篇	恩施	
梁山点将	相声	短篇	武汉	
梁祝记	郧阳花鼓子	中篇	郧阳	
寄信	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
宿罗帐	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
谋兄案	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
尉迟装疯	恩施扬琴	中篇	恩施	
隋唐	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
隋唐传	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
隆江馆	跳三鼓	短篇	荆沙	
隐仙匣	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
隐仙匣	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	

（续表六十一）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
婊妓自叹	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
续小五义	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
绿牡丹	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
绿牡丹	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
琵琶记	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
琵琶词	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
琵琶词	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
琴棋书画	跳三鼓	短篇	荆沙	
琼花庵	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
替夫报仇	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
博望坡	湖北评书	短篇	武汉、沙市	1957年湖北人民广播电台录音广播
喜童替死	恩施扬琴	中篇	恩施	
喜登台	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
彭大人私访汉阳	东山畨梆鼓	中篇	石首	
彭公案	湖北评书	长篇	武汉、沙市	
彭公案	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
彭军长到龙燕	龙港道情	短篇	阳新	
揣骨相	相声	短篇	武汉	
搜诏	恩施扬琴	中篇	恩施	
搜孤救孤	恩施扬琴	中篇	恩施	
煮酒论英雄	鄂西竹琴	短篇	恩施	
煮酒论英雄	恩施扬琴	中篇	恩施	
散古人	跳三鼓	短篇	荆沙	
董氏吵嫁	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
董永卖身	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	

（续表六十二）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备注
董永卖身	跳三鼓	短篇	荆沙	
董婆教女	湖北渔鼓	短篇	荆沙、武汉	
蒋子珍哭天	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
落园降香	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
落院	恩施扬琴	中篇	恩施	
蒙正祝灶	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
蒙正赶斋	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
韩信拜帅	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
韩湘子化斋	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
韩湘子渡林英	河南坠子	中篇	襄樊市	
葵花井	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
森罗阵	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
焚香	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
酥饼案	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
悲秋	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
紫金鞭	湖北评书	长篇	武汉、沙市	又名：呼家将
最后胜利	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
遗书托友	恩施扬琴	中篇	恩施	
遗案歌	三棒鼓	短篇	天门	
蛤蟆歌	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
黑龙观星	恩施扬琴	中篇	恩施	
黑虎传	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
掰竹笋	大冶高腔渔鼓	短篇	大冶	
程咬金	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
答五句	相声	短篇	武汉	

(续表六十三)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
释盗贼	汉川善书	中篇	汉川	
貂蝉拜月	恩施扬琴	中篇	恩施	
馋大嫂	宜城兰花筒	短篇	宜城	
腊英	跳三鼓	短篇	荆沙	
痛打李道宗	钢镰大鼓	短篇	大悟	
童养媳妇	花鼓	短篇	恩施	
善恶异报	汉川善书	中篇	汉川	
道光私访	钢镰大鼓	短篇	大悟	
道法无边	相声	短篇	武汉	
装新娘	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
曾氏哭灵	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
湘子化斋	文曲	短篇	黄梅、武穴	
湘子传	襄阳大鼓	中篇	襄阳	
温明园	恩施扬琴	中篇	恩施	
游十殿	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
游龙戏凤	长阳南曲	中篇	长阳、五峰	
游龙戏凤	鄂西竹琴	短篇	恩施	
游龙戏凤	文曲	短篇	黄梅、武穴	
游地府	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
游西湖	河南坠子	短篇	襄樊市	
游江	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
游龟山	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
游龟山	汉川善书	中篇	汉川	
游春	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
游神赐宝	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
游湖借伞	文曲	短篇	黄梅、武穴	

(续表六十四)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
割席分座	打锣鼓	短篇	随州	
割韭菜	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
寒窗自叹	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
富欺穷	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
南瓜镖	相声	短篇	武汉	
谢文清耕田	走马渔鼓	短篇	鹤峰	
谢东君	保康渔鼓	短篇	保康	
粥挑子	相声	短篇	武汉	
疏九河	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
隔舟配	汉川善书	中篇	汉川	
隔江雾	汉川善书	中篇	汉川	
隔夜算卦	相声	短篇	武汉	
隔河相思	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
摄金怀	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
蓝玉莲	龙港道情	短篇	阳新	
蓝桥汲水	保康渔鼓	短篇	保康	
想一想	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
想十郎	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
想女婿	郧阳花鼓子	短篇	郧阳	
想情郎	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
赖简	大调曲子	短篇	襄樊市	
酬柬	恩施扬琴	中篇	恩施	
雷公案	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
雷打商辂	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
路逢钗	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
蜈蚣案	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	

（续表六十五）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
魁星楼	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
锤打四平山	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
锦上花	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
锦绒球	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
解学士	相声	短篇	武汉	
新人自叹	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
新婚	长阳南曲	短篇	长阳、五峰	
新数来宝	相声	短篇	武汉	
雍正剑侠	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
滚雪	恩施扬琴	中篇	恩施	
数山	鼓盆歌	短篇	荆沙	
数花	鼓盆歌	短篇	荆沙	
数来宝	相声	短篇	武汉	
数鱼	鼓盆歌	短篇	荆沙	
数城	鼓盆歌	短篇	荆沙	
数桥	鼓盆歌	短篇	荆沙	
数耗子	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
数菜	鼓盆歌	短篇	荆沙	
慈云走国	湖北渔鼓	长篇	荆沙、武汉	
满汉全席	相声	短篇	武汉	
满江红	郧阳曲子	短篇	十堰	
群英会	湖北评书	短篇	武汉、沙市	1957年湖北人民广播电台录音广播
辟邪剑	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
嫌贫惨报	汉川善书	中篇	汉川	

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
嫁嫂失妻	汉川善书	中篇	汉川	
截江夺斗	打锣鼓	短篇	随州	
聚仙牌	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
聚仙旗	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
雌雄帕	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
雌雄剑	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
算子评	跳三鼓	短篇	荆沙	
算账	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
算盘古人	跳三鼓	短篇	荆沙	
鲜花调	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
端阳会	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
端阳会	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
精忠传	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
精神恍荡	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
漆桶	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
滴血成珠	汉川善书	中篇	汉川	
滴血鸳鸯珠	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
赛凤彪	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
寡汉哭妻	襄阳小阳	短篇	襄樊市	
寡妇上坟	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
寡妇上坟	文曲	短篇	黄梅、武穴	
蜜蜂计	汉川善书	中篇	汉川	
蜜蜂计	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
蜜腊珠	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
翠花记	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
翠屏山	文曲	短篇	黄梅、武穴	

(续表六十七)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　　注
醋点灯	相声	短篇	武汉	
醉写吓蛮书	恩施扬琴	中篇	恩施	
蝴蝶杯	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
蝴蝶杯	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
德保放牛	汉川善书	中篇	汉川	
潘安盗诗	大调曲子	短篇	襄樊市	
劈棺	恩施扬琴	中篇	恩施	
薛丁山征西	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
薛仁贵征东	湖北大鼓	长篇	武汉、孝感、黄冈	
薛娥抱刀	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
薅黄瓜	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
薅黄瓜	碟子小曲	短篇	武汉、荆沙、汉川	
整财主	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
颠倒歌	讲书锣鼓	短篇	鹤峰	
螃蟹歌	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
赠国剑	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
默龙画	歌腔	中篇	天门、潜江、仙桃	
穆桂英指路	河南坠子	短篇	襄樊市	
雕龙扇	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
雕龙扇	湖北大鼓	中篇	武汉、孝感、黄冈	
雕龙扇	公安道情	中篇	公安	
磨房会	恩施扬琴	中篇	恩施	
懒大嫂	郧阳花鼓子	短篇	郧阳	
懒老婆	湖北大鼓	短篇	武汉、孝感、黄冈	
懒烧锅	文曲	短篇	黄梅、武穴	

（续表六十八）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	流布地区	备　注
壁山虎大闹东京城	钢镰大鼓	短篇	大悟	
瞧相	龙港道情	短篇	阳新	
黛玉葬花	鄂西竹琴	短篇	恩施	
藕丝琵琶	湖北渔鼓	中篇	荆沙、武汉	
鞭打督邮	湖北评书	中篇	武汉、沙市	
翻天云	跳三鼓	短篇	荆沙	
麒麟送子	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
嚼宴	湖北小曲	短篇	武汉、荆沙	
霸王别姬	恩施扬琴	中篇	恩施	

音　乐

湖北小曲音乐　湖北小曲音乐由南曲、文词调、西腔、滩黄、杂牌小调及部分器乐曲牌组合而成。属于曲牌联缀体结构。

南曲。南曲是湖北小曲唱腔中的主要腔类。它的唱腔曲牌有〔南曲头〕、〔南曲正板〕、〔南曲平板〕、〔南曲三句半〕、〔南曲七句半〕、〔南曲数板〕、〔南曲扎板〕、〔南曲尾〕等。

〔南曲头〕:〔南曲头〕又称〔南曲导板〕,是南曲类曲目的曲头。有一句结构、两句结构及三句结构三种形式,其中以三句结构的〔南曲头〕最为常见。

三句结构的〔南曲头〕,唱词由八、七、七三句组成,故又有〔三句帽〕之称。唱腔节拍为一板三眼($\frac{4}{4}$拍)。速度缓慢,行腔婉转,拖腔悠长。在传统的南曲曲目中,常用来描写景物,或介绍故事及人物特征。唱腔的第一句分两节,间有过门,前腔落"1"音,后腔落"5"音;第二句落"2"音;第三句落"6"音,有两小节的拖腔。例如:

1 = #F

选自《莺莺得病》
（程德荣传谱　何忠华演唱　易爱华记谱）

慢速 ♩=56

$\frac{4}{4}$ (7· 6 7 23 6276 5165 | 161612 32353 232321 7656 | 1· 6 5 53 2·321 65 1) |

【南曲头】

(5235)　(1265)　(0 2 3253 2321 65 1)

6532 1 2 3· 35 | 6 5 1 2· 5 3 2 | 1 - 0 0 |

桂　开　菊　放

15 3 5 1212 3253 | 2· 32 1 21 6 5 | 1· 2 3 2 76 7 2 7 |

九　月　重　阳,

(5· 6 5356 |

6·722 7276 5 - | 7· 6 7623 6276 5356 | 1612 3253 2·321 7656 |

mp

1. 6 5 53 2.321 651) | 565.53.565 | 161 165 (3 24 3235) |

崔莺莺 得 病

35 6 12 3.5 65 | 1.2 53 2 - (2 5) | 1.2 6163 5 - (5 53 2356) |

在 牙 床， 轻 言

6.5 1 0 0 (1 12 3 24 3235) | 621 6135 161 1.235 | 2. 32 121 65 |

细 语 叫 了 一 声 小 红

渐慢

1.2 35 3.532 1653 | 2321 61 5 6 - | （下略）

娘。

〔南曲正板〕：〔南曲正板〕是湖北小曲南曲音乐中的主要曲牌。曲调平稳，长于叙事。唱腔节拍为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），结构为上下句体。唱词有七言句、十言句，并多用变体。唱腔上句落“1”音，下句落“2”音。例如：

1 = $^{\#}$F

选自《吕布戏貂蝉》

（程德荣传谱　何忠华演唱　易爱华　毛佚记谱）

慢速 ♩=56

4/4 (7.6 7 23 6276 5165 | 161612 3253 2321 7656 | 1.6 5 53 2321 6511) |

【南曲正板】

65 6 1.2 3.5 65 | 3.5 2 61 (5325 32 3) | 2553 2.35 5 32 35 6 |

未 曾 开 言 泪 流 满

1 63 0 0 (1.2 3253 2321 651) | i 35 i.2 65 32 | 5 26 1 (3 24 3235) |

面， 尊 一 声 温 侯

1235 65 (2 3) 6.1 | 1.2 53 2. 6 (2 5) | 32.5 3256 7.651 651 |

细 听 奴 言，

1·612 3256 3·521 65 1 | 2 23 1·235 3216 2 5) ‖ （下略）

〔南曲平板〕：〔南曲平板〕长于叙事，唱词基本句式为十言、七言上下句，亦常见字数不规整的上下句式。节拍为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。唱腔一般是上句长而下句短。每句腔可分作三个分句，亦可分作两个分句。上句由三个分句组成的〔南曲平板〕，三个分句的落音分别为"2、5、2"，分句间及句尾皆有过门；下句则由两个分句组成，分别落"6"音和"1"音。例如：

1 = #F

选自《武松惊嫂》

（张明亮传谱　何忠华演唱　门良智记谱）

快速 ♩=100

【南曲平板】

4/4 (1· 2 3 3 2 2 7 6 | 5· 6 5 3 2 3 5) | 5 3· 5 6 5 3 2 | 1· 2 3 5 2· (3 2 5 |

休提 起

3 3 2 1 6 5 5 3 | 2· 3 1 2) 1· 5 1 2 | (5) 3 3 5 6 5 | 35 1 2 6 76 5 (1 |

大 郎 的

6561 5 5) 1 1 6 1 | 2 (5) 3 2 3 | 5 5 3· 5 2 | 7 3 5 3 2 1 |

名 下，提 起了 冤 （哪）

2 2 2 7 6 5 6 | 1 2· 3 7 6 5 (5 1 | 6561 5 5) 2 2 6 1 | 3· 5 2 3 1 - (7 | 1 - - -) ‖ （下略）

家 恼 恨 于 他。

渐慢

〔南曲三句半〕：〔南曲三句半〕的唱腔节拍为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），上下句式结构。上句落"2"音，下句落"1"音，句间、句尾皆介有过门。例如：

1 = #F

选自《莺莺得病》

（程德荣传谱　何忠华演唱　毛侠　易爱华记谱）

慢速 ♩=60

4/4 (7· 6 7 2 6·276 5165 | 1612 3253 2321 7656 | 1· 6 5 53 2·321 65 1) |

【南曲三句半】

3 5 i 6 5 3 2 | 1 02 5 3 2 - | 5. 5 3. i 6 5 3 2 | 1 65 5 3 2 - |
烦　　　劳　　　你的贵　　　步

(2. 3 2 5 ... 5323 3255 7. 651 65 1) | 3131 6 5 5 65 45 3 | 2. 32 1 21 6 5 |
去到　西

5. 6 3235 1 - (1 2 | 7 6 7 2 6. 276 5356 | 1612 3253 232 2 7656 |
厢，

1. 6 5 53 2321 65 1) | 5 5 6 5 3. 5 6 5 | 1. 2 5 3 2 - (2. 3 2 5) |
金　　　言

5 6 5 3. 5 3 2 | 1 5 6 1 3 2 2 6 (2. 3 2 5 | 3 2 3 2 5 7. 651 65 1) |
转　　　达

mp

3161 5 5. 6 5 3 | 2 23 7 6. 722 7276 | 5 3 5 6 1 - (1 2 |
拜上　张　　　郎。

7 6 7 23 6276 5165 | 1612 3253 2. 321 7656 | 1. 6 5 53 2321 65 1) | （下略）

〔南曲七句半〕：〔南曲七句半〕由〔南曲三句半〕与一个一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）、上句落“2”音，下句落“1”音的两句唱腔组合而成。其特点是字少腔长，流畅自如，常用于〔南曲头〕与〔南曲正板〕之间，在南曲曲目中，有承上启下的作用。其中的后两句唱腔例如：

1 = $^{\#}$F

选自《抢伞》

（朱寿高传谱　何忠华演唱　胡曼记谱）

慢速 ♩ = 60

$\frac{4}{4}$ (7 6 7 23 6276 5 56 | 1 12 3253 2. 321 7656 | 1. 6 5 53 2. 321 65 1) |

【南曲七句半】

(2 5) (3 2 32 3) (5321)

3 5 3 21 6 5· | 5 5 1 65 3 - | 1 6 5 5 3 |

问 小 姐 家 住 何 方

(2·3 2 5 |

1 65 5 3 2 - | 3 23 5 56 7·657 65 1) | 6363 5 61 12 5 32 3 |

郡？ 细对 鄙人 说 分

2 1 7 6·712 7 65 | 3 5 16 1 - | （下略）

明。

〔南曲数板〕：〔南曲数板〕为一字板（$\frac{1}{4}$拍），节奏紧凑，似说似唱。大多用来表现激动、热烈和活泼欢腾的情绪。唱词为参差不齐的上下句式结构，其特点是上句可有多个，下句只有一个。其唱腔上句每句均落“2”音，下句唱腔旋律悠长，句尾落于“6”音。例如：

选自《抢伞》

1 = $^{\#}$F （朱寿高传谱 何忠华演唱 胡曼记谱）

中速 ♩=88

【南曲数板】

$\frac{1}{4}$ (1235 | 2161 | 5 3 | 5) | 23 5 | 6 | 3 1 | 6361 | 2 | 5 5 | 3 3 |

（蒋唱）劝 娘 子 休要 流 泪 且免 伤

2 | 5 31 | 5 | 1 1 | 6535 | 1 5 | 35 3 | 2 | 5 36 | 5 | 3 5 |

悲， 我 劝 你 思 爹 想 娘 忧 愁 丢 开， 我 这 有 红 绫

35 5 | 5 35 | 53 1 | 1 3 | 2 | 2 2 | 5 | 6· 7 | 2 2 | 7276 | 5672 |

罗 帕 把 与 你 遮 香 腮。（王唱）在 头 上

6135 | 6· 5 | 6 | (65 6 | 65 6 | 7·235 | 3227 | 6757 | 65 6) | 3531 | 6565 |

头 上 取 下 了

1. 2 | 61 5 | 5 1 | 1 2 | 3523 | 5 5 | 3532 | 1653 | 2 2 | 2 1 | 6 3 |
金 凤 钗，（呀）

2. 321 | 61 5 | 6 | (65 6 | 65 6 | 7. 235 | 3227 | 6. 757 | 65 6) | （下略）

〔南曲扎板〕：〔南曲扎板〕的唱词为上下句式，在使用时句数不限，每句字数可多可少。节拍、唱腔结构与〔南曲正板〕相同，音调相近，上句落"1"音，下句落"2"音。〔南曲正板〕在曲目中通常要反复使用，而〔南曲扎板〕往往只出现一次，或只出现上句。例如：

选自《挑帘》

1 = #F （傅凤兰传谱 何忠华演唱 谢志华 严广镰 董骥记谱）

慢速 ♩=76 【南曲扎板】

4/4 (1. 2 3 5 2321 7656 | 1. 6 5 3 2365 1) | 5 5 1. 2 3. 5 6 5 |
潘金莲

5. 6 1 21 5 3 2 | 1. (6 5 53 2321 65 1) | 3 2 2 7 6 5 |
观 罢 心 中 喜

6. 2 7 2 7. 6 5 6 | 1 (6 3 2321 65 1) | 61 1 1. 2 3235 6 5 |
爱， （白）哦嗬！ （唱）一 霎 时

61 5 61 1 (5 2 32 3) | 31 6 5 (5321) 1. 235 2 1 | 6. 5 6 1 2 2 (2 5) | （下略）
帘 杆失 手 坠 下 楼 台。

突慢

〔南曲尾〕：〔南曲尾〕的唱词为三句结构的长短句式，基本句式为七、七、十一，多见变体，用于南曲曲目的结尾。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的三句体。第一句落"$\underset{\cdot}{6}$"音，第二句落"2"音，第三句终止于"1"音。例如：

1 = #F

选自《秋江》

（胡明发　蒋桂英传谱　何忠华演唱　胡曼记谱）

中速 ♩=92

（前略）4/4

【南曲尾】

（陈唱）我回禅堂慢慢将兄等，等只等你高官得中

（潘唱）报子锣报回乡。

（陈唱）那时节

（潘唱）配夫妻

（陈唱）天长地久，

（齐）地久天长。

湖北小曲中南曲曲目的曲牌联缀，有以下两种基本形式：一是以南曲类诸曲牌相联缀；一是以南曲诸曲牌为主体，间用其它杂牌小调。前者的一般顺序是：〔南曲头〕——〔南曲七句半〕——〔南曲正板〕——〔南曲数板〕——〔南曲尾〕；后者多采用〔南曲头〕——〔南曲七句半〕——〔凤阳调〕——〔叠断桥〕——〔南曲正板〕——〔银纽丝〕——〔南曲平板〕——〔慢四平〕——〔南曲数板〕——〔南曲尾〕等曲牌相联缀组合的形式。

文词。文词，又称文词调，由流传于鄂东地区的文词衍变而来，经过历代艺人的吸收和演唱实践，文词已成为湖北小曲的一个重要组成部分。文词的主要曲调是〔文词正板〕。由其变化出来的曲牌有〔文词数板〕。

〔文词正板〕：〔文词正板〕又称〔文词调〕，是文词的主要唱腔。长于叙事和刻画人物的内心感情。唱词为十言上下句式。唱腔节拍为一板三眼（4/4拍），曲体为上下句式结构。上句落“5”音，下句落“2”音，每句都有一个较长的拖腔。伴奏四胡采用“2—6”定弦。例如：

1 = ♭B

选自《安安送米》
（程德荣传谱　严顺莉演唱　易爱华　毛侠记谱）

中速 ♩=69

【文词正板】

庞氏女在后面把经来念，耳听得老姑母（啊）喊叫一声。

（下略）

〔文词数板〕：〔文词数板〕适用于叙事和数落的内容，唱词为十字句。唱腔为似说似唱的上下句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句可落"2"音，亦可落"3"音，下句落"1"音。例如：

1 = F

选自《宋江杀惜》
（程德荣传谱　严顺莉演唱　易爱华　毛侠记谱）

中速 ♩=72

【文词数板】

曾记得扬州城干旱三载，

(1·276 56 1)
6361 1 61 | 5 61 1 61 | 65 1 0 23 | 1 0 | 61 1 1 61 | 1235 3 |
树 无 叶　草 无 苗　地 起 灰　尘，　年 老人　一个 个

(3532 12 3) (1276 56 1)
5 32 1 25 | 3 0 | 6165 1 61 | 6135 3 | 6276 5 56 | 1 0 ‖
沟 壑　丧　命，　年 少　人　离 家　乡 四 路　逃　生。

西腔。西腔流传于江汉平原地区，用天（门）沔（阳）方言演唱。与“荆州花鼓”中的西腔同属一类。由西腔发展而来的曲牌有〔西腔头〕、〔西腔正板〕及〔西腔尾〕三支。

〔西腔头〕：〔西腔头〕又称〔西腔导板〕，多用作引叙故事的梗概。唱词为十言上下句式。唱腔为上下句体，上下句均落“2”音，板式为散板转一字板（$\frac{1}{4}$拍）。例如：

选自《西厢记·拷红》

1 = ♭E　　（程德荣传谱　严顺莉演唱　易爱华　毛侠记谱）

慢速
サ (2. 3 5 6 3. 532 1261 2 2) 【西腔头】 2 35 2 3 5. 3 7 6.
老夫　人

♩=55
2 35 3 2 1 6. 3. 7 6 | $\frac{1}{4}$ 35 32 | 5 6 | 0 53 | 23 2 | 0 32 | 1 02 | 1. 235 |
打坐　在　二　（呀）　堂（啊）　口，（哇）

3216 | 2 (35 | 3126) | 1 65 | 1235 | 3212 | 1 2 | (6) 35 | 2123 | 5 36 |
骂　一 声　小 红　娘

(5 6)
5 | 35615 | 67 6 | 0 3. 5 | 3216 | 1 2 | 0 3. 5 | 稍慢 3216 | 2 | 2 | （下略）
无 知 的　丫　头。

〔西腔正板〕：〔西腔正板〕的音调优美，长于抒情，也长于叙事。在许多传统西腔曲目中，常用它来演唱一个完整的故事。其唱词多为十字句式，由上下句组成一个自然段。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），上下句体，上句落“2”音，下句落“1”音，伴奏四胡采用“2 — 6”定弦。例如：

1 = ♭E

选自《西厢·荣归》
（廖先生传谱　严顺莉演唱　胡曼记谱）

慢速 ♩=56

【西腔正板】

八　月（呀）

十　五（哇）　皇（啊）　榜　开,（呀）　张 相　公（呀）

下 科　场（哇）　考 选　（哪）　奇　才。　（下略）

〔西腔尾〕：〔西腔尾〕是西腔曲目的尾腔，在传统曲目中，常与〔西腔头〕相呼应，其结构亦为散板转一字板（$\frac{1}{4}$拍），行腔婉转。腔前有过门，句尾有拖腔，上句和下句皆落于“2”音。例如：

1 = ♭E

选自《西厢·拷红》
（张明亮传谱　严顺莉演唱　毛侠记谱）

慢速 ♩=50

（前略）

【西腔尾】

劝 夫　人

这　姻　缘

权　且　许　就，（哎

唷　哎）　也

1 6 1 | 6 5 3 5 | 2 1 2 | 0 3. 5 | 2 1 2 3 | 5 (3 7 | 6 3 5 6) | 6 2 |

免得 败坏 了 相府

3. 5 6 6 | 0 3. 5 | 3 2 1 6 | 6. 1 2 | 0 3 5 | 3 2 1 6 | 2 | 2 ‖

门 楼。

滩簧。滩簧，又称滩簧调，由吴越一带流入湖北。滩簧调与湖北方言相合之后，已衍变为湖北小曲唱腔的一个组成部分。

滩簧调过去它以独曲的形式出现，固定演唱《西宫词》（又名《百花亭》），故艺人常叫它〔西宫词〕或〔百花亭〕。后来发展成包括〔滩簧正板〕、〔滩簧板〕等在内具有板腔性质的唱腔。

〔滩簧正板〕：〔滩簧正板〕唱词是七字句式，唱腔由两个稍加变化的音乐段落组成。每个段落分为上下两句，落音分别为“2”和“1”。其中第二段落的上句第六字处有一个较长的行腔；每个下句的开始，都有一小节相同的衬腔。节拍为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），伴奏四胡采用“2 — 6”定弦。例如：

选自《西宫词》
（戴利纯演唱　洪建国记谱）

1 = #F

中速 ♩= 66

4/4 (2. 123 5365 3532 1761 | 2 121235 32 1 2) | 【滩簧正板】6. 7 5 3 3 3 2 2 |

西 宫

(3. 567 5653 2 6 26 2) | 6. i 3 5 67652 7 6 | 3 5 5. 672 6765 3 2 |

夜 静 百 花

5 73 2 (2. 532 1 6 | 2 23 5 65 3532 1761 | 2. 35 32 1 2) |

香，

3. 5 3. 532 1612 3 | 6. 7 3 5 67652 7 6 | 3 5 5. 672 6765 3 2 |

（哎） 钟 鼓 楼

1 2 (2 32 1 6) | 2123 5 6 3532 2 7 | 6765 6 6.161 2 3 |
前　　　　　恨　　　　　　更　　长，

1 - (5 6i 56 3 | 2123 5365 3532 1761 | 2. 35 32 1 2) |

5.6 7627 676 5 6 | (7656 7672 7276 5635 | 6. 72 76 5 6) |
杨　贵　妃

7.6 72 6.7 65 | 27 23 5. (6) | 7.6 72 76 5 6 |
酒　　醉　　在　沉　　　　　　香

7 06 72 67 65 | 3.5 2 3535 6 76 | 5. 7 6765 32 |

1 2 (2 32 1 6 | 2123 5365 3532 1761 | 2. 35 32 1 2) |
阁，

3.5 3.532 1612 3 | 6.7 35 652 76 | 35 5.672 6765 32 |
（哎）　　　　　　高　　挂　　　银

渐慢

5 632 (2.532 1 6) | 2.3 5 6 3532 2 7 | 6765 6 6161 2 3 | 1 - - - | （下略）
灯　　　　　　　　等　候　　君　王。

杂牌小调。杂牌小调是湖北小曲唱腔中数量最大的一部分，其中包括一曲多用的和单曲独词的两种类型。

一曲多用的曲牌，基本上是民间小调中“分节歌”或“月歌子”的结构形式。同一支曲牌用于演唱多种不同内容的唱词，具有多种表现功能。既可采用基本曲调反复，演唱一个完整内容的曲目，又可作为南曲、西腔、文词等曲目的补充。常用的有〔慢四平〕、〔快四平〕、〔凤阳调〕、〔跌落金钱〕、〔银纽丝〕、〔叠断桥〕、〔玉美人〕、〔玉娥郎〕、〔刮地风〕等等。其中〔慢四平〕、〔快四平〕在这类曲牌中占有极为重要的位置，它既可作为南曲类曲牌音乐的补充，亦可独立演唱传统曲目，故有“曲牌王”之称。

〔慢四平〕：〔慢四平〕长于叙事和刻画人物的内心感情。唱词为十言四句式，唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），四句体，四句落音分别为“$\underset{\cdot}{6}$、$\underset{\cdot}{5}$、$\underset{\cdot}{6}$、$\underset{\cdot}{5}$”，第四句后有拖腔。例如：

选自《重台别》

1 = F　　　　（李光润传谱　严顺莉演唱　毛侠记谱）

慢速 ♩=54

4/4 (6 5 56 1 65 1·235 | 2 55 3 2·1 6·156 1612 | 5 53 2356 1 16 1 23 |

5 56 5 53 2 3 5·5) |【慢四平】6361 1·2 3 2 61 0 (3 2·1 6 5) | 61 3 3 6 (4325 3235) |

上重　台　望　家　乡(啊)

5 3 5 5 0 3 (5· 3 2 5) | 2· 3 6 0 0 (6 35 2161 2 5) | 6361 1· 2 3 - (3 24 3235) |

远隔　天　外，　望梅　郎

6161 1·2 3 2 61 0 (3324 32 1) | 1 31 5 1· 2 3216 | 1 1 2 5 0 0 (5 4 3 2 3256) |

不由　人　珠泪　满　腮，

6361 5 32 1· 6 (1· 2 6561) | 61 3 35 6 (3 6 5 3) | 2361 6·122 7 6 5 35 |

大不　该(呀)　与春生(哪)　花园　求

7 6 6 (5 3 21 6 5) | 1 3 6161 2· 3 6 (6 5) | 6361 1·2 3 3 23 6 (3 2·1 6 5) |

拜，　老天爷　又不　该(呀)

3161 5 31 5 1 61 | 3 23 1·235 3 23 21 6 | 5 03 2 3 5 - ‖

降下　二度　梅　开。

〔快四平〕：〔快四平〕的唱词为七言四句式。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），结构与〔慢四平〕相同，节奏较〔慢四平〕紧凑。第一句落"6"音；第二句落"5"音；第三句一般落"6"音，亦可落在其他音上；第四句有拖腔，落"5"音。句间有过门。例如：

选自《告阴状》

1 = $^\#$F （张竹佴传谱　严顺莉演唱　胡曼记谱）

中速 ♩=67

$\frac{2}{4}$ (3. 3 3 5 | 5.323 2161 | 5. 6 5 53 | 2 3 5 5) |【快四平】3532 1 1 | 3212 3 |

初一 十五 庙门（哪）

23 21 6 (5 | 3 21 6 6) | 1. 2 12 3 | 1 23 2165 | 3 5 (5 | 3 23 5356) |

开，（呀） 牛 头 马 面 两边（哪） 排，（呀）

2 3 1 12 | 5 12 3 | 2 3 2 1 6 (6 5 | 3 21 65 6) | 5 5 5 35 | 3. 5 6 5 |

判官 手拿 生死（呀）簿，（哇） 小鬼 手拿 勾 魂

6 1 3 | 2. 3 1 6 | 5 3 23 | 5 - |（下略）

牌。（呀）

〔凤阳调〕：〔凤阳调〕可唱七字句，也可唱十字句，亦可唱长短句；可单独演唱，亦可与南曲诸曲相联缀演唱篇幅较长的曲目。

〔凤阳调〕节拍有两种记法，一为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），一为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱腔为上下句式结构，上句落"5"音，下句落"1"音，段末一般都有一个或长或短的拖腔。例如：

选自《秋江》

1 = $^\#$C （赵连佴传谱　何忠华演唱　胡曼记谱）

中速 ♩=88

$\frac{2}{4}$ (5 3 5 56 | 1232 1 1 | 5 3 5 6 | 1612 3 5 | 2321 7656 | 1 2 5 | 3 2 1) |

【凤阳调】5 61 5 32 | 65 3 53 | 5 3 2 3 | 5 - (5 3 5 1) | i 6 i 6 | 5 6 5 3 | 2 2 3532 |

陈妙 常 站 船 头 两眼泪汪 汪， 尊一声 潘必正 无情无 义的

(1 2 1 1)　　　　　　　　　　　　　　　　(5 3 5 1)
1 0 | 3 23 5 | 5 6i 5 32 | 5 3 2 3 | 5 0 | i 6 i 6 |

郎，　你在　那　白云　楼上　哪些　事不　好，　平白地

　　　　　　　(65 1)　　　　　　　　　　　(1 2 1)
5 6i 5 3 | 2 2 5 5 | 5 1. | 2 3 2 1 5632 | 1. 2 3532 | 1 - ‖

抛别　奴　来到　秋江，(啊)　无　义的　潘　郎。（啊）

〔跌落金钱〕：〔跌落金钱〕的唱词为长短句式，常见有七、七、四、七、五句格者。曲调因人而异，有一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）和一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）两种记谱方法，唱腔为五句体。五句唱腔落音分别为“2、2、1、3、2”。例如：

选自《进兰房》
（赵连佴传谱　何忠华演唱　胡曼记谱）

1 = #F

中速 ♩=80

$\frac{2}{4}$ (5 3 5 5 | 2. 3 5 53 | 2 2 2 5 | 3. 2 1 61 | 2 2 2 35 | 32 1 2 5) |

【跌落金钱】
　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　(2 5)
2 2 5 5 | 3 23 5 | 2 2 2 35 | 3. 2 1 61 | 2 2 53 | 23 1 2 |

一　更　里　来　进(哪)　了　奴　兰　房，(哎)

2 5 5 | 3 23 5 | 2 2 5 | 3 2 1 61 | 2 2 3 | 5 5 6 |

樱　桃　口　(哇)　呼(哇)　唤　梅　(呀)　香，(哎)　银(嘞)　灯

1 1 6 | 2. 5 3 2 | 1. (2 | 6 5 1 6) | 1. 2 3 5 | 2. 3 2 1 |

掌　(啊)　上，　(啊)　绣　房　内　(呀)

6. 1 6 5 | 5 6 1 | 2. 3 | 21 6 1 | 5 6 5 | 3 2 5 |

重(呀)重(呀)　重把　门　(哪)　门(哪)　门　关

　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　慢
6. i 6 5 | 3 5 6 i 5 3 | 2 2 5 | 3 2 1 61 | 2 2 53 | 23 1 2 ‖

上　(啊)　上，(啊)　重(呀)　把　门　关　上。(啊)

〔银纽丝〕：〔银纽丝〕的唱词为长短句式，常见有十、十、五、十、五句格者。唱腔为五句体。一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。五句落音分别为"1、$\underset{\cdot}{6}$、$\underset{\cdot}{6}$、1、$\underset{\cdot}{6}$"。例如：

选自《祭塔》

1 = $^{\#}$F　（张明亮　傅三姑传谱　周双云演唱　谢志华记谱）

中速 ♩=69

【银纽丝】

我适才思娘亲与我相会，是何人好大胆口喊士林？睁开了昏花眼睛，却原是小娘行站立在塔门，娘行是何人？

〔叠断桥〕：〔叠断桥〕的情绪欢快热烈，唱词的基本结构为七言四句式。有一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）与一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）两种记谱方法，唱腔由四句组成。第一句落"2"音，之后是一个由"安"组成的帮腔叠唱句，第二句也有一个衬句，音落于"1"，第三句落"1"音，第四句音落于"$\underset{\cdot}{5}$"。例如：

1 = #F

选自《武松惊嫂》
（程德荣传谱　周双云演唱　易爱华　毛侠记谱）

慢速 ♩=60

4/4 (5 56 1 2 6165 4524 | 5 5 6 1 11 6·123 | 5 56 5 53 2 3 5 5) |

【叠断桥】

5 12 2 5 3 21 1 61 | 2 - (2 23 5 56 32 1 2 5) 0 0 | 5 545 6165 4·2 5 4 |
金莲　女子　把门　开，　（哎　哟）

2424 6 5 4 2 2416 | 6 1 0 2·4 5 5 4·2 | 1 - (1·6 5 56 32 1 1 65) 0 0 |
一阵　香风　透满　怀，（哎　哎）

4545 6165 4· 2 1 | 2412 4·546 4· 2 | 24 1 2 4 6 (6 5) 6461 |
却原　是　我的　二叔　叔　站　在　大门

2·42 1 6 65 6 1 | 6·3 2 1 (2 5) 1 2 | 5 4· (4 2) 2 4 2 1 |
外，（哎呀）我的　二　叔　叔，为嫂　开门

6 5 12 1 (6 5) 0 6·1 | 4 5 6·123 1·216 | 5·165 45 2 5 - ‖
请（嘞）　进　来。　（渐慢）

〔玉美人〕：〔玉美人〕又作〔虞美人〕。因其音调悲切，并伴有抽泣声，故又称作〔玉美人悲调〕。唱词基本句式为七、七、五、七格式的长短句。节拍为一板一眼（2/4拍），唱腔为四句体，一、四两句均分为两逗演唱，句尾有拖腔，落“5”音；第二句腔尾落“6”音，第三句腔尾落“5”音，有拖腔。例如：

1 = #F

选自《玉美人得病》
（喻义和传谱　何忠华演唱　易爱华　毛侠记谱）

中速 ♩=80

【玉美人】

2/4 (1·2 3 5 | 2 1 6 1 | 5 5 3 | 2 3 5 5) | 6 5 3 2 | 1·2 3 5 |
玉　美　人

得病在牙床，(呃) 轻言

细语叫了几声郎，快进奴的绣房，(啊)

(呃 哎 呀) 我的郎，(啊)

有话

作商量。(啊 呃)

〔玉娥郎〕：〔玉娥郎〕唱词常见的为六、七、五、七、十句格的长短句式，第一句的六字后常嵌三字而为九字。节拍为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），唱腔一、二、五句音调悠长，第三第四句音调短促，五句落音分别为“1、1、1、2、5”。例如：

选自《相思对谁言》
（李宝善传谱 周双云演唱 毛侠记谱）

1 = ♯F

中速 ♩=92

【玉娥郎】

正月里是新

(1 2 6 5 1 1)
6 1 0 0 | 2· 32 1 536 | 1 (6 1) 2·5 32 |
年，（喜 笑 欢） （哎 哎）

(1 12 3235 2 65 1 6)
1 0 0 0 | 3 25 3 (23) | i 6 5 3 | 2 - 5·6 32 |
万 象 更 新 乐 丰

(1 2 6 5 1) (1·2 65 16)
61 1 0 0 | 236 1 21 65 | 5·6 1 0 0 |
年， 低 头 泪 涟 涟，

(23 231 25) (2·3 26)
1216 55 21 65 | 6·1 2 0 0 | 161 123 2 0 |
奴的 相思 对谁（哦） 言？ 咬银（哪） 牙

(56 32)
5·6 53 2·3 16 | 25 3 2 61 | 12 6 5 - ‖
空 发 恨 数 十 余 番。（啰）

除上述曲牌之外，还有〔绣麒麟〕、〔鲜花调〕、〔下棋调〕、〔四大景〕、〔卖杂货〕、〔进城调〕、〔哭五更〕、〔反五更〕等小调曲牌。

湖北小曲中的器乐曲牌，只有一支由八个曲牌组合而成的〔八段锦〕，后经小曲艺人张明亮加入〔反五更〕和〔掐菜薹〕两个曲牌后，更名为〔十段锦〕。

〔十段锦〕演奏时，由四胡领弦，衬以二胡（定反弦）、低胡、三弦、琵琶（或月琴）、扬琴、鼓、板、碟子等共八件乐器，谓之“大八音”；由前五件乐器演奏时，则称之为“五音联弹”。也可只用四胡、二胡（定反弦）、板、碟在曲唱前齐奏，起着“打闹台”及静场的作用。

碟子小曲音乐　碟子小曲音乐多为江汉平原的俚歌俗曲，具有浓郁的乡土气息。

碟子小曲的曲调名与曲目名相同。碟子小曲的唱词结构多种多样，有规整句式，亦有长短句及主词与衬词相穿插的不规整句式。唱腔曲牌繁杂，其中代表性曲牌有〔双探妹〕、〔九连环〕、〔薅黄瓜〕、〔十想〕等。

〔双探妹〕：〔双探妹〕由字数不等，长短不一的四句唱词组成，四句一段。唱腔为四句结构。一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），曲前及段末均有过门。第一、二句落“2”音，第三句落“5̣”音，第四句落“1”音。例如：

选自《双探妹》
（何忠华演唱　孙桂庆记谱）

1 = #F

中速 ♩=76

2/4 (0 0 | 3 32 35 | 2 32 1 | 6116 5 | 5332 1 32 |
(当 当 当当当 当当当 当当当 当当当 当 当当 当当当 当 当当 当当当

【双探妹】

1 16) | 55 3. 2 | 55 3. 2 | 1 16 12 3 | 2. 3 2 (65) |
正(哪) 月 探(哪) 妹 是(哪) 元 宵，
当当当 当当当 当 当当 当当当 当 当当 当当当 当 当当 当 当当 当当当 当 当

55 3. 2 | 55 3. 2 | 1 16 12 3 | 2. 3 2 (5) | 3 32 3 5 |
我看 我 的 小妹 妹 生 得 这 样 标，* 常 在 你 门 前
当当当 当当当 当 当当 当 当当 当 当当 当 当当 当当当 当 当当 当 当当 当 当当

2 16 | 16 5. 5 | 1 16 1 23 | 5 5 06 | 1 16 12 |
绕 （哇）， 妹 子，你 知 道 不 知 道（哇 哈） 知 道 不 知
当当当 当 当 当) (当) (当) (当 当当 当 当当

1 - | (1 16 1 23 | 5. 6 5 | 5332 1 32 | 1 -) |
道？
当 当当 当 当当 当 当当 当 当当 当 当当 当当当 当 当当 当 当当 当 当当 当当当)

55 3. 2 | 55 3. 2 | 1 16 123 | 2. 3 2 | 55 3. 2 |
小（呀）妹 一（呀）听 急 忙 开 言 道， 尊 一 声

55 3. 2 | 1 16 12 3 | 2. 3 2 | 3 32 3 35 | 1. 2 1 6 |
我 的 哥 哥 细 听 奴 根 苗， 小 妹 本 知 道 （哇）

1. 6 5 | 1 16 1 23 | 5 5. 6 | 1 16 1 2 | 1 - | 1 - ‖
哥 （呀） 爹 妈 管 住 了 （哇），我 心 中 像 刀 铰。

* 标：方言，标致，漂亮。

〔九连环〕：〔九连环〕的唱词为十、七、七句格的长短句式，第一句和第三句后均有衬句。唱腔为三句体，第一句有短衬腔，落"5̣"音，第二句无衬腔，落"5̣"音，第三句有一长大的衬腔，落"1"音。例如：

1 = F

选自《九连环》
（肖腊秀演唱　孙桂庆记谱）

【九连环】快速 ♩=104

2/4 2 5. 6 | 3 21 2 | 2 23 6116 | 2. 3 21 16 | 5 32 5 | 6113 2 16 |
才 郎 哥 （哇）相送 奴把 九 连 环，（哪）〔奴 的个 九连

5 - | 61 1 2 32 | 2. 3 21 6 | 5 32 5 | 6161 2316 | 5. 0 |
环〕 奴 与 情哥 解 不（喂）开，（呀）拿把 刀来 割

(5)

5 5 32 3 | 2. 3 5 | 32 5 3532 | 1 16 1 23 | 5 5 6 1 | 1 - |
割（哇） 不 断。（哪）〔扬 得儿 衣呀 扬得儿 衣呀咳 咳

（弹舌）

1 0 | 2. 3 1 6 | 1 23 1 6 | 1 23 1 6 | 1 23 1 6 | 1 23 1 6 |
得儿

1 23 1 6 | 1 23 1 6 | 1 23 1 6 | 1 23 1 6 | 1 23 1 0 | 1 16 1 23 |
哎 衣呀 扬得儿

5 5 6 1 | 1 - | 1. 0 | (5 55 5 3 | 2. 3 5 | 2 5 32 |
衣 呀咳 咳〕
(当当 当当 当当 当当 当当 当当

1 65 1 23 | 5 56 1) | （下略）
当当 当当 当当 当当)

〔蕹黄瓜〕：〔蕹黄瓜〕的唱词为七、七、六、七句格的四句式。唱腔作两节，第一节为四句，第二节是第一节后两句腔的重复。节拍为散板（艹）、一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）、一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）和一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的混合。第一句为散板，从第二句上板，每句均有一个小拖

腔，六句皆落“2”音。例如：

选自《薅黄瓜》
（何忠华演唱　孙桂庆记谱）

1 = E

中速 ♩=96

2/4 (0 0 | 6735 66 | 3535 66 | 2 35 3276 | 2 3 2) |
(当 当 当 当当 当 当 当 当当 当 当 当 当 当 当当 当 可 当 当)

【薅黄瓜】
サ 33 23 5. i3 | 2 35 32 1 6. | 6 i 6 6i3 3.5 |
姐 在（呀）　园 中（呃）　薅（哇）　黄

6 6i 3 2 - | 2/4 7202 35 2 | 3/4 35 6 6 2 0 | 2/4 2223 6 |
瓜，（呀）　郎 在 外 面　钉 瓦（呀）碴。　情郎奴的 冤

3/4 6753 122 35 | 4/4 6. 53 2 - | 2/4 673353 355 | 67 6 53 |
家，（我的 郎 呃 哎咳　唷 哎 唷）　钉了奴的 黄 瓜 花。（呀 咳

276 2 | 6735 66 | 6735 665 | 3335 66 | 3/4 2 32 66 20 |
衣呀 咳）（衣 伙子 郎当　喂 伙子 郎当　嘛哩嘛子 郎当　冬 呃 冬 呛

4/4 351 723 6 30 | 6.6 62 76 2 | 3/4 2223 6 6753 |
瓜 子 梅 花 呀 香　想 哎 想 情 哎 郎）　情郎奴的 冤 家，（我的

2/4 232 35 | 4/4 6. 53 #12. | 2/4 673353 355 | 67 6 53 |
郎 哎 哎咳　唷 哎 唷），　钉 了 奴 的 黄 瓜 花。（呀 哎

276 2 | (6735 66 | 3535 66 | 2 35 3276 | 2 3 27) |（下略）
衣呀 咳）（当 当当 当当 当 当 当当 当当 当 当 可当 可当）

〔十想〕：〔十想〕的唱词为五、五、七、五句式，四句一段。全曲由两节组成。第一节唱腔为四句结构。前有过门导入，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱腔第一句落“5”音，第二句落“1”音，第三句落“2”音，第四句落“$\underset{\cdot}{5}$”音。第二节始为四小节衬腔，后接唱第一节的后两句。例如：

1 = #F

选自《十想》
（何忠华演唱　孙桂庆记谱）

慢速 ♩=63

【十想】

2/4 (0 0 | 1 16 5 61 | 6532 5) | 151 125 | 1 5 |
(当 当 当当当 当 当当 当 当当 当) 一 想 我爹 妈，(哎)

5i i 5 6i | 5421 i | 1.2 2521 | 225 2521 | 1.5 561 |
不该(呀)把奴 养，(啊)把 奴 丢 在那 高坡 上，(啊)我 越 想 越心

652 5 5 | 1.2 251 | 2 5 | i.5 56i | 5421 1 |
伤。(哎)〔呀 嘀 衣 呀 嘀 耶 衣 嘀 呀 衣 嘀 耶〕

1.2 2521 | 2525 2521 | 1.5 561 | 652 5 | 5 - ‖
把 奴 丢 在那 高 坡 上，(啊)我 越 想 越心 伤。(哎)
(当 当 -)

除上述唱腔之外，经常演唱的还有〔姐望郎〕、〔月望郎〕、〔数蛤蟆〕、〔割韭菜〕、〔反照花台〕、〔绊根子草〕、〔掐莱薹〕等。

碟子小曲中的碟子既是击节伴奏乐器，也是表演用的道具，演唱时既有敲碟子的各种节奏变化，又有敲碟子的多种手式动作及方向造型。碟子顶面直径为四寸，艺人称“四寸面”；底儿直径为一寸，音质清脆。可由一人击碟自唱，也可由一琴师伴奏、一演员击碟对唱。

长阳南曲音乐　长阳南曲音乐由南曲、北调及部分民间小调、皮影戏唱腔组合而成。南曲是这一曲种音乐的主体，北调仅存一支，小调及皮影戏唱腔在长阳南曲的唱段中，只作穿插补充之用。唱腔音乐属曲牌联缀体结构。

南曲约在清乾隆年间(1736—1795)就已在长阳、五峰两县土家族人聚居地流传了。在南曲中，部分唱腔来自明清俗曲，部分唱腔则由南曲衍化而来。南曲长期在土家族地区流传过程中，由于受到当地方言四声的制约与影响，逐渐演变成了具有独特风格的地方曲种音乐，从〔南曲头〕的方言四声与普通话调值对比中，即可窥见方言对音调的影响与制约：

调类		阴平	阳平	上声	去声
调值	长阳方言	˥ 55	˧˩ 31	˦˨ 42	˨˦ 24
	普通话	˥ 55	˧˥ 35	˨˩˦ 214	˥˩ 51
例字		妈	麻	马	骂

长阳南曲传统曲目，以唱为主，极少道白，多为短篇。曲目唱词一般在五十句左右，较长的段子如《赶潘》、《永乐观灯》等也只有二百句左右。已知最短的段子，只有七句半唱词。唱词以七字句为基本句式，根据不同的曲牌，兼有各种长短不等的句式，还有少量唱古典格律诗句。唱词较文雅，注重修辞，讲究平仄押韵。

南曲类曲牌。南曲类曲牌依其结构特性和功用，可分为基本曲牌和它们的变体曲牌两种。基本曲牌有六支，它们是〔南曲头〕、〔垛子〕、〔上下句〕、〔南曲尾〕、〔滑腔〕、〔数板〕，前四支曲牌是南曲唱腔音乐结构的核心曲牌，集中体现着长阳南曲唱腔音乐的风格特点。

〔南曲头〕：〔南曲头〕又称“四柱”。唱词句数的划分有以四、五、七、七为基本句式一种，为此艺人才称其为“四柱”；另有九、七、七为基本句式的一种。唱腔为三句体，三句落音分别为“5̣、6̣、5̣”。一般多用于曲目唱段的开头。由于方言及艺人师承的不同，同一曲牌，同一唱词，有的艺人唱得直朴深柔，有的艺人唱得委婉抒情。〔南曲头〕音调悠长、节奏舒缓。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。例如：

1 = ♯F

选自《春去夏来》
（阳达泉　田朗清传谱　谭宗兰演唱　陈洪记谱）

中速 ♩=92

$\frac{4}{4}$ (0 0 5· 1 6 56 | 1 1 0 3 2321 6156 | 1 1 0 23 5· 1 6 5) |

【南曲头】

5 65 3 2 3· 1 2 5 | 3· 2 3 (2312 3 3) | 5 65 3 2· 6 1 23 |
春　去　（呀）　夏　来　（呀）

1· 6 1 (6 1 5 6) | 6· 1 1 2· 5 3 | 3· 1 2 2 3 1 6 |
不　觉　又　是

3 3 2 0 3. 5 3 2 | 2 6 0 2 7. 6 5 | (5. 1 6 5 3 5 2 3 |

秋，（啊）

5 1 0 3 2321 6 5) | 1 21 6 5 1 2 5 | 3. 2 3 (2312 3 3) |

柳 林（哪）

5 1 61 2. 5 3 2 | 1. 6 1 (6 1 5 6) | 6 1 1 2 3 23 |

河 下 （呀） 一 小

5. 3 2 2 3 1 6 | 6 1 6 5. 6 3 2 | 1 1 3 2. 1 6 |

舟， 渔 翁 撒 网

5 6 6 3 | 3. 1 2 3. 2 3 2 | 1 3 2 1 6. 1 5 ‖

站 立 在 船 头。 （啊）

〔垛子〕：〔垛子〕又称〔垛板〕。在曲目中，一般是唱完〔南曲头〕就接唱〔垛子〕，唱完〔垛子〕再转接其它曲牌，〔垛子〕起着承上启下的作用。节拍为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），唱腔为上下句结构，上句落“2”音，下句落“1”音，句间可加入说白。例如：

1 = F

选自《扫松》

（王仁山传谱 谭宗兰演唱 江一舟记谱）

中速 ♩= 80

【垛子】

$\frac{4}{4}$ (0 0. 3 2. 1 6 5) | 5 5 6. 5 4 3 | 2. 5 5 3 2. 3 2 5 |

（李唱）公 差 上 前

2. 3 5 65 3 2 1 | 2 - 5653 3 5 | 2321 2 (2 12 3 3) |

尊 声 年 迈， （呀）

)0(| 5 1. 1. 2 35 3 | 1. 2 3 3 2 23 2 10 |

（白）老伯伯！（张白）小哥哥！（李唱）借 问 陈 留 郡 的 地 界

6· 1 2 5 3 2 1 | 1 56 1 (2312 3 3) | 5 5 i 6 3 5 3 | 1 12 35 3 2 - (2 5) |

今 在 哪 块？ (张唱)张 广 才 说 陈 留 地

2 15 5 3 2 1 | 2· 5 5· 3 3· 5 | 2 1 2 (2 12 3 3) | 1 1 6 1· 2 3 2 |

大 旱 连三 载，（呀） 你 是 来

5 3 5 13 2 1 | 6· 1 2 5 3 2 2 1 | 1 56 1 (6 1 5 6) | 5 5 3 6· 5 5 3 |

催 米 催 粮 催 钱 财？ 老 百 姓

25 3 3 2 - (2 5) | 2 1 5 3 2 1 | 2· 5 5· 3 3 5 | 2· 1 2 (2 12 3 3) |

卖 儿 女 逃 荒 在 外，（呀）

5 1 6 1· 2 3 5 | 3· 2 1 2 2 3 2 1 | 6· 1 2 5 5 3 23 1 | 1 56 1 0 0 |（下略）

刀 割 头 也 挤 不出 一 文 钱 来。

〔上下句〕：〔上下句〕又叫〔等板〕。因在唱段中常反复演唱，故有的艺人也称之为〔数板〕。〔上下句〕适应性强，能唱七字句，也能容纳十字句和十字以上的句式。既长于抒情也适于叙事；通过艺人不同的艺术处理，喜怒哀乐等多种不同情绪的唱词，均可填唱；具有“一曲多情”的功效。是南曲音乐中抒情叙事的主要曲牌。它最能体现南曲音乐的特点，故有南曲“当家曲牌”之称。例如：

选自《秋江》

1 = #F （杜海卿传谱　陈明洪演唱　陈洪记谱）

【垛子】 中速 ♩=98

4/4 5 5 i 6· 5 5 3 | 5 5 35 3 2· 1 6· 0 | 1· 2 3 5 2 6 | 1 1 (6 1 5 6) |

上写 着： 花开又 被 猛 雨 打，（唷）

1 1 6 5· 6 1 | 6 1 16 3 2· 1 6 | 6 5 61 1 2 12 |

辜（啊） 负 一 片 好 春（哪）

3 3 2 (2 12 3 3) | 5· i 6· 5 5 3 | 5 3 3· 5 2· 1 6 |

光；(哎) 何 日 等得

1. 2 35 56 | 1 1 (61 56) | 1 1 6 5.6 1.0 |

于 飞(的) 伴，(哪) 金丝 藕

61 163 2.1 6.0 | 6.5 61 1 212 | 3 3 2 0 0 | （下略）

插 在 玉 池 中。(啊)

〔南曲尾〕：〔南曲尾〕用于曲目唱段的结束处，作为煞腔与〔南曲头〕相呼应。唱词基本句式为七、七、七三句式，但有几种变体，如七、七、七三句基础上加字的，七、五、五三句式的，由两个十字句组成的。〔南曲尾〕的节拍均为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），词组间有长短不等的过门，句尾皆落“1”音，在七、七、七三句基础上亦可加字。例如：

1 = F

选自《长坂救主》

（王仁山传谱 谭宗兰演唱 江一舟记谱）

【南曲尾】 中速 ♩=85

（前略）$\frac{4}{4}$ 1 1 6 2 565 | 3.2 3 (2312 33) | 1. 6 2 3.2 |

这正 是(啊) 烈 火

1.6 1 (61 56) | 2 2. 0 5 | 1. 3 2321 65 | 1. (3 2.1 65) |

把 金 炼，

2 24 2 611 | 2 - 3.5 32 | 26 2 7.6 5 | (5.1 65 35 23 |

赵子 龙 怀抱着 太 子

51 03 2.1 65) | 5 - 3.1 2.5 | 3.2 3 (2312 33) |

保 国

2 5 161 23 | 1.6 1 (61 56) | 1 1 6 5.6 32 |

救 主， 只杀 败

渐慢

1. 6 5 5 3532 | 1 135 2.1 6.0 | 51 6 - 35 |

敌 兵 百 万， 万 古 留

6 1 3 2. 1 6 5 | 1. (3 2. 1 6 5 | 1 - - 0) ‖
名。

〔滑腔〕：〔滑腔〕在南曲中不是一个独立的曲牌，只是由一个短句组成的一字板（$\frac{1}{4}$拍）拖腔。例如：

1 = #F

选自《扫松》
（王仁山传谱　谭宗兰演唱　江一舟记谱）

慢速 ♩=60

【滑腔】

$\frac{1}{4}$ (2. 1 | 6 1) | 2 | 2 0 | 2 32 | 1 | 6 | 1 61 | 2. 3 | 2 1 |
来　来　来（呀），

2 | 2 | 2 | 2 | 转快 ♩=84 3. 5 | 2 | 3. 5 | 2 | 7. 6 | 5 6 |
（啊）

7 2 | 7 5 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 3 | 5 |
来　来　来　（呀），

5 6 | 5 6 | 5 | 5 6 | 5 6 | 5 3 | 5 | 5 | 5 | 5 ‖

〔数板〕：〔数板〕为似说似唱的一字板（$\frac{1}{4}$拍），多用于数唱的段落，唱词字数不拘一格，可四字句，可六字句，亦可七字句；唱腔多在“6、1、2、3”四音里进行，重复叠用色彩独特。例如：

1 = #F

选自《皮金顶灯》
（王仁山传谱　谭宗兰演唱　江一舟记谱）

快速 ♩=100

【数板】

$\frac{1}{4}$ (3. 1 | 2. 1 | 6. 1 | 2. 1 | 6 1 | 6 1 | 12 3 | 2) | 6. 1 | 6 1 |
前　打　灯笼

3 | 2 1 | 6 1 | 6 1 | 3 | 2. 1 | 6 1 | 3 | 2. 1 | 6 1 |
火　把，　后吹　喇叭　唢　呐，　出了　她　家，　来到

渐快

6·1 | 2 | 6 1 | 3 | 2 | 6 1 | 3 | 2 | 6 1 | 6 1 |
我 家。拦下 车 马，先拜 天 地，后拜 爹

渐慢

2 | 6 1 | 6 1 | 6 3 | 2 | 6 1 | 6 1 | 6 1 | 2 | 6·1 |
妈，二人 吃了 交杯 茶，红罗 帐里 来坐 下，喜

突快

2 | 6·3 | 2 | 3 21 | 6·3 | 2 | 2·2 | 2 2 | 2 2 | 3 | 2 | （下略）
她 爱 她 偷眼 看 她，“卡 嚓” 挨了 两个 嘴 巴。

长阳南曲中的变体曲牌有〔马蹄头〕、〔香炉尾〕、〔月调〕、〔西腔〕、〔浪板〕、〔浪四平〕、〔火葫芦〕、〔悲腔〕、〔湖腔〕等九支。这部分曲牌与南曲基本曲牌均有一定的亲缘关系，是基本曲牌的发展和演变。

〔马蹄头〕：〔马蹄头〕由〔南曲头〕演变而来，亦用于曲目唱段的开始。唱词的基本句式为七、七、七三句式，多有增字。节拍为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），唱腔为三句体，三句的落音分别为“5、1、5”。例如：

1 = #F

选自《夏日炎天》
（田科高传谱 袁新秀演唱 陈洪记谱）

中速 ♩=92

【马蹄头】

4/4（0 0 5·1 6 5）| 2 3 2321 6 1 | 3·1 2（2321 6 1）|
夏 日

2 3·5 2·3 1 | 6·1 5 6 2 6 1 |（6·1 5 6 2 6 1 1）| 6 1 2·5 3 |
炎 天 避暑在 林

3·1 2· 3 1 6 | 3·1 2 3·5 3 2 | 2 6 0 2 7·6 5 |（5·1 6 5 3 5 2 3 |
间，（哪）

5 1 0 3 2·1 6 5）| 1 21 6 5 1 2 5 | 3·2 3（2312 3 3）|
柳 林（哪）

6 1 61 2. 5 3. 2 | 1. 6 1 (6 1 5 6) | 6 1 1. 2 3 5 |
河 下 一 采

6 61 2 2 3 2 1 | 1. 6 5 3 2 | 1 1 3 2. 1 6 |
莲，（哪） 采 莲 船 上

61 5 6 1 6 3 | 6 61 2 3. 2 3 2 | 1 3 2321 6. 1 5 ‖
一 位 娇 莲。（哪）

〔香炉尾〕：〔香炉尾〕是〔南曲尾〕的变体。唱词由三句组成，节拍为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），唱腔由三句构成。三句的落音依次为“1、5、1”。例如：

1 = $^{\sharp}$F

选自《渔家乐》
（郭次楣传谱 陈民洪演唱 陈洪 龚发达记谱）

中速 ♩=96

【香炉尾】

（前略）$\frac{4}{4}$ (0 0 5. 1 6 5) | 6 1 6 5. 6 3 2 | 6 35 1. (2 3 2 3) |
南（哪） 腔 北调（啊）

2. 3 5 65 3 2 6 | 1 1. (2 6 1 5 6) | 2 2 3 5. 6 3 2 |
随 我 唱，（啊） 就是 那

2 3 5 3. 2 1 6 | 5 - (6 5 6 5) 0 0 | 6 6 6 6 3 5 |
王 孙 公 子 不 能 得 够，（啊）

(5. 1 6 5 3 5 2 3)
5 - 0 0 | 1 63 1 5 1 | 1 25 3. 2 7 - |
喜只 喜 清 闲 自在（呀）

6. 2 5 0 6. 1 | 3 1 3 2. 1 6 5 | 1 - - 0 (0 3 2 1 6 5 5) ‖
快 乐 无 忧。

〔月调〕：〔月调〕又称〔越调〕。可唱四字句，亦可唱六字句，唱腔节拍一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），上下句式结构，上下句落音皆为“2”。例如：

1 = ♯F　　　　　　　　　　　　　　　　　　选自《夏日炎天》
（田科高传谱　袁新秀演唱　陈洪记谱）

中速 ♩=96
【月调】

$\frac{4}{4}$ (0 0 5· 1 6 5) | 6· 1 2 5 3 2 6 | 1 23 1 (6 1 5 6) |
杏　子　眼

1 6 1 1 2 3 23 | 5· 3 2 (2312 3 3) | 6· 1 2 5 3 5 6 |
柳　眉　弯，　闪　秋

1 23 1 (6 1 5 6) | 1 6 1 1 3 2 1 | 6· 1 2 0 0 | （下略）
波　把　情　传。

〔西腔〕：〔西腔〕曲调惆怅哀怨，专用于《赶潘》中陈妙常空守惮房，思念书生潘必正唱段中。唱词为七字句，句中多用衬词衬句。板式为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），唱腔由四句构成，四句依次落音为“5、2、5、1”。例如：

1 = ♯F　　　　　　　　　　　　　　　　　　选自《秋江》
（杜海卿传谱　袁新秀演唱　陈洪记谱）

中速 ♩=72
【西腔】

$\frac{4}{4}$ (0 0 2· 1 6 1) | 2 2 3 2321 6 1 | 6 1 2321 6· 0 |
奴（啊）在　禅　房　勘　经　念　（罗）

6 1 1 0 2312 | 5 - (5 5) | 5 2 3 5 5 | 2 5 2· 7 |
佛，（啊　兮）　西　面　山　上　一　只　鹅，

7 7 6 2· 3 5 6 | 1 1 (1 1) | 1· 6 3 3· 1 2 |
口　含　青　草（啊）　念　弥　陀，（耶）

2 - (2 2) | 3 3 1 2. 0 | 3 32 1235 2. 0 |
南无 观（哪） 世 音

7 76 5672 6 0 6. 3 | 5 - (5 5) | 5 5 3 2. 6 1. 2 |
菩（啊） 萨 （摩耶 婆 耶

3. 2 3 2. 1 6. 0 | 5 6 1 1. 2 353 | 2 6 1 (6. 1 6 5) |
波罗 密 耶）

2 2 3 5 5 6 | 1 1 3 2. 1 6 5 | 1 - 0 0 | （下略）
将（啊） 你（一 个） 等。（哪）

〔浪板〕：〔浪板〕的唱词参差不齐，适宜于演唱散文式的长短不规整句式。音调似说似唱，板式为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）与一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的混合板式。唱腔落音灵活，可落“2”，亦可落“1”，最后终止于“5”音上。例如：

1 = ♯F

选自《秋江》

（杜海卿传谱 陈民洪演唱 陈 洪 龚发达记谱）

快速 ♩=100

【浪板】

1/4 (5. 1 | 6 5) | 5 61 | 1 | 1. 1 | 1 2 | 1. 2 | 3 3 | 2. 3 |
(张唱)广才 说 此 处 就是 陈 留 郡（的） 地

4/4 5 5. 3. 5 3. 1 | 2 - (2. 1 6 1) | 1/4 2 3 | 2 2 | 2 12 | 3 3 |
界，（啊） 小哥 儿（呀） 你问 它（呀）

2 23 | 6. 1 | 4/4 6 1. 1. 2 3 5 | 2. 0 2 2. 6 | 1. (3 2. 1 6 5) |
所为 何 来？（呀）

1/4 1 63 | 1 | 1. 1 | 1 2 3 | 4/4 5 5 3 2 6 | 1 1 (6 1 5 6) | 1/4 6. 5 |
(李唱)李望 说 我奉 老 爷的 差（呀） 遣，（哪） 特地

1 1 | 6 1 | 5 1 | 5 | 4/4 6 1 0 1 6 3.5 | 2. (3 2.1 6 1) | （下略）

来（呀）迎接 他的 家 财。（呀） （张唱）

〔浪四平〕：〔浪四平〕唱词为三、四或四、三句格的七言上下句式，段落结尾处另有一七言句收束。唱腔为上下句体，上句落音自由，可落“6、1”等音，下句落“2”音。单结束句落“1”音。节拍为一板三眼（4/4拍）。例如：

选自《秋江》
（杜海卿传谱 袁新秀演唱 陈 洪记谱）

中速 ♩=80 【浪四平】

(6 5 6 1) | 4/4 5 3 3 1.2 3 1 | 2 – (2 1 2 3) | 1.2 1 6 5 5 1 |
听 说是一 双 鸳 鸯

1 5 6 6. 0 | 2 5 3 2 5 0 | 2 2 3 2.1 6 1 | 2 2 3 2. 0 (2 5) |
鸟， 白 日 里 并（哪） 翅 而 飞，

1.2 1 6 5 5 1 | 1 5 6 6. 0 | 3 2 3 6.1 6 1 | 6 1 5 5 0 1 |
到 晚 来 交 颈 而 眠， 奴与 潘 郎 邂

2 3 5 5 3.1 | 2 – (2 1 2 3) | 2 2 2 3 2 2 3 |
逅 的 夫 妻，（哎） 拆 散 两 处 不（啊） 得

5 5 0 6 76 5 6 | 1 1 (6 1 5 6) | 1.2 1 6 5 6 1 |
团（哪） 圆，（哪） 是 这

1 5 6 6. 0 | 2 5 3 2 5 | 2.6 1 1. 0 |
等 （罗） 看 将 起 来， （哟）

1.2 7 6 5 6 1 0 | 6.1 1 3 2.1 6 0 | 6 1 0 2312 |
人 而 不 如 鸟

快
3 2 - 0 | 6 1 2 3 5 3 2 | 1 1 6332 1 1· ‖
乎！ 一（呀） 对 鸳 鸯 水（啊）面 上 浮。（啊）

〔火葫芦〕：〔火葫芦〕唱词为长短句；板式为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），唱腔结构松散，落音自由，可落"2"，可落"6"，也可落"5"，最后终止于"1"音。例如：

1 = #F

选自《秋江》
（王仁山 覃自成传谱 陈明洪演唱 陈 洪记谱）

中速 ♩=82
【火葫芦】

4/4 (0 0 5· 1 6 5) | 6· 1 5 6 1 | 2· 1 6 - 0 (6· 1 5 6) | 3 3 5 3 2 1 |
（哎 哟 哟） 鸳 鸯

3 2 2· 1 6 0 | 6· 1 5· 6 1 | 2· 1 6 - 0 (6· 1 5 6) | 2 3 5 3 2 1 6 |
鸟 白 日 里 并 翅 而

3 2 2 2· 1 | 6· 1 5· 6 1 | 1 5 6 - 0 (6 5 6 1) | 3 3 5 3· 2 1 0 |
飞，（哎） 到 晚 来 交 颈 而

6· 1 5 1 6· 0 | 1 1 1 2 | 3· 5 3 2 | 1 2 3 5 3 2 |
眠， 奴 与 你 潘 郎 邂 逅 姻

1 5 6 6 (6 1) | 2 3 2 1 0 | 2 3 2 1 0 | 6· 1 5 6 1 |
缘， 到 如 今 两 处 拆 散 不 得 同

6 5 6 6 0 | 2 3 2 1 | 2 3 5 2 1 | 6· 1 6 5 3 5 2 3 |
眠， 似 这 等 看 将 起 来 人 不 如 鸟

5 - 0 0 (0 6 5 1 6 5) | 6· 1 6 5 3 5 2 3 | 5 - - - (5 5 5 5) | 1 1 1 1 2 |
乎， 人 不 如 鸟 乎。 一 对 对

加快

3· 5 3 2 | 1· 2 3 5 3 2 | 1 6 1 - - ‖
鸳 鸯 在 水 上 浮。

〔悲腔〕：〔悲腔〕专用在伤感、规劝、教诲的段子里。唱词多为感叹词，安排在曲牌的起句，起烘托感情的作用。例如：

1 = #F

选自《王十朋祭江》
（王仁山传谱 陈明洪演唱 陈 洪 龚发达记谱）

中速 ♩=69

4/4 (0 0 5· 1 6 5) | 【悲腔】3· 5 2 - 2 3 | 5 2· 3 7· 6 5 6 | 1· (3 2· 1 6 5) |
哀 哉！ 痛 哉！

1· 1 61 5 5· 3 2 | 7· 2 7· 6 5 6 | 1 - （下略）
我 的 玉 莲 妻！ 好 不 伤 悲。

〔湖腔〕：〔湖腔〕由〔数板〕、〔滑腔〕变化而来。唱词为七言上下句式。唱腔为“起平落”结构，起句为两句，均落“2”音。平句上句落“6”音，下句落“2”音，其间凡下句均有“野猫子呕”的衬腔。落句亦为两句，均落“2”音，但无衬腔。例如：

1 = #F

选自《秋江·祭塔》
（杜海卿传谱 陈明洪演唱 陈 洪记谱）

快速 ♩=100

1/4 (3 1 | 2· 1 | 6 1 | 2· 1 | 6 1 | 6 1 | 6 3 | 2) |

【湖腔】口语式地

6 61 | 6· 0 | 6· 1 | 5 16 | 6 61 | 6 61 | 2· 0 | 6 61 | 2· 0 |
小 老 儿， 我 是 秋 江 河 下 一 小 舟，〔野 猫 子 呕〕

6· 1 | 5 6 | 6 61 | 6· 0 | 6 61 | 2· 1 | 6· 1 | 61 | 5 6 | 6· 0 |
每 每 天 天 河 下 游，〔野 猫 子 呕〕我 左 边 放 下 青 丝 网，

6· 1 | 61 | 6361 | 2· 0 | 6 61 | 2· 0 | 6· 1 | 5 6 | 6 61 | 6· 0 |
右 边 垂 下 钓 鱼 钩，〔野 猫 子 呕〕 钓 得 鲜 鱼 沽 美 酒，

一无烦恼二无忧，〔野猫子呕〕这样的快活哪里有，

讲什么公卿与王侯，〔野猫子呕〕忽然抬起头来看，

见一位姑姑站坡（哎）头。（啊）

杂牌小调类：在长阳南曲音乐中，除南曲类诸曲牌之外，尚有为数不少的杂牌小调，主要作为南曲类曲牌的补充。常用的曲牌有〔叠断桥〕、〔马蹄〕、〔四平〕、〔银纽丝〕、〔迭落金钱〕、〔满江红〕、〔清江引〕、〔垂金扇〕、〔银绞丝〕等。

〔叠断桥〕：〔叠断桥〕的唱词为五、五、七、七的四句式。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的四句结构，四句的落音依次为“5、1、1、$\underset{\cdot}{5}$”。例如：

1 = $^{\#}$F

选自《秋江》

（杜海卿传谱　袁新秀演唱　陈　洪记谱）

中速 ♩=96　$\frac{4}{4}$

【叠断桥】

秋（啊）江水茫茫，（啊

啊）潘（啊）郎在哪厢，（啊　啊）

见一（呀）位（的）渔翁

他（呀）把渔歌儿唱，（啊）（哎呀哟嗬）陈（哪）妙

1· 2 4 1 4 2 1 | 6 6 1 6 5 4 24 | 5 5 6 24 1 6 |

常 上（啊） 前 问 端 详。（啊）

5· 6 1 2 6165 4 2 | 5 - 0 0 | （下略）

〔马蹄〕：〔马蹄〕唱词常见由十、五、八、五四句组成的长短句结构。多运用在咏物抒情一类的唱段中。唱腔的节拍为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），四句的落音依次为"6、5、6、5"。例如：

选自《渔樵耕读》

（王仁山传谱 谭宗兰演唱 刘光涛记谱）

1 = ♯F

中速 ♩=82

$\frac{4}{4}$（0 0 2· 1 6 1）|【马蹄】2 3 2321 6 1 | 3· 1 2 （2321 6 1）|

望 江

2 3 2· 3 1 | 6· 1 5 6 2 6 1 | （6· 1 5 6 2 6 1 1）| 3 3 2 2 3 2 |

楼 （嘞） 观 不（一 个）尽 的

（1· 2 1 1）

3· 5 3 2 1 6 2 3 | 1· 6 1 - | 6 1 2 3 2 3· 0 |

渔 渔（啊）

6 1 2 3 2 3· 0 | 1· 3 2· 0 2 35 | 5· 6 5 61 6· 0 |

家 乐，（啊）

6· 1 2 3 1 2 1 6 | 6· 3 5 6 56 7276 | 5 - （6 5 6 1）|

相 会 在 江 河，（啊）

（6 5 6 1）

6 6 76 5 - | 6· 1 2 3 1 2 6 | 6 3 5 - 0 |

猜 拳 饮 酒 （啊）

2 3 5 3. 2 1 6 | 3. 1 2 0 2 3 5 | 5. 6 5 6 1 6 |
任 意 高 歌，（啊）

6. 1 2 3 1 2 6 | 6 3 5 6 5 6 7 2 7 6 | 5 - 0 0 ‖
谈 今 把 古（啊） 说。（啊）

〔四平〕：〔四平〕在传统曲目唱腔中运用广泛。唱词以七字上下句为基本格式，可增字，亦可减字。一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），唱腔灵活多变，一般是上句落"2"音，下句落"1"音。例如：

选自《红娘递柬》

1 = $^{\#}$F （阳达泉 皮兵臣传谱 陈明洪演唱 陈 洪记谱）

快速 ♩=100

【四平】

$\frac{4}{4}$（0 0 2. 1 6 1）| 2. 3 7 6 5. 3 | 2 -（2. 1 6 1）| 2 1 2 2 3 1 |
在（呀） 怀 中 取 出 了 金

1 6 5 5 3 2 | 2 1 2 2 3 3. 2 | 2 3 6 1（1. 6 5 1）| 2. 3 1 6 5. 3 |
（哪） 花 柬，双手 递 与 张（啊） 秀

3 1 2 3. 5 3 2 | 5. 3 3. 5 5 6 | 1 6 1 0 0 |（下 略）
才（唷 啊） 张 秀 才。

〔银纽丝〕：〔银纽丝〕唱词为七、七、五、五、七、七六句的长短句式。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），六句体，六句落音分别为"1、5、6、1、1、1"。例如：

选自《扫松》

1 = F （王仁山传谱 谭宗兰演唱 江一舟记谱）

中速 ♩=80

【银纽丝】

$\frac{4}{4}$（0 0 5. 1 6 5）| 1 1 2 3. 5 3532 | 1 1 6312 32 1. | 3 12 3532 1 3 2 1 |
尊叫 了一 声 我的蔡大 哥， 秦 氏（的）嫂嫂

请听明白，生下不孝子，忤逆的蔡伯喈，

他一去求功名饥荒三载，（呀）把一双二爹娘

饿死无人埋。（呀）（下略）

〔跌落金钱〕：〔跌落金钱〕唱词为长短句式，常有加字者。唱腔为五句体，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），五句唱腔的落音分别为“1、6̣、1、1、5̣”。其曲调灵活自由。长于深情感叹，传统曲目运用较多。例如：

1 = ♯F

选自《赶潘》
（杜海卿传谱 陈明洪演唱 陈 洪记谱）

中速 ♩=98

【跌落金钱】

老尼僧 她本是 潘必正 的

亲姑 姑，

识（啊）透 了（啊） 这 个 勾 当，

那时节 皇（啊） 王 开 科

选，

6 61 5 1 6 6 0 | 6. 1 2 3 1 2 1 6 | 6 61 6 3 5 5 0 |
趁此 机 会（呀 啊） 打（呀） 发（呀）

6 61 6 3 5 5 0 | 6 6 1 5. 6 1 2 | 5. 6 1 2 6 5 3 23 |
打（呀） 发（呀） 打（呀） 发 潘 必 正

5. (3 2. 1 6 5) | 2 2 3 2. 1 6 1 | 2 3 2. 1 6 1 |
去（呀） 赴 科 场，

2. 1 3 2 - | 1. 2 3 5 2 3 2 1 | 6 61 5 1 6 6 0 |
必正 临 行 时（啊）

6. 1 2 3 1 2 1 6 | 6 61 6 3 5 5 0 | 6 61 6 3 5 5 0 |
（啊） 未（呀） 辞（啊） 未（呀） 辞（啊）

6 6 1 5. 6 1 2 | 5. 6 1 2 6 5 3 2 | 5 - （下略）
未（呀） 辞 陈 妙 常。

〔满江红〕：〔满江红〕可唱十字句，亦可唱七字句，节奏舒缓，音调悠长。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），上下句式结构，上句落“6”音，下句落“2”音。例如：

1 = #F

选自《扫松》
（王仁山传谱 谭宗兰演唱 江一舟记谱）

快速 ♩=108

【满江红】

4/4 (0 0 5. 1 6 5) | 5 5 2. 3 5 | 2 3 5 3. 2 1 6 | 3 1 2 - (2 5) |
休 要 提 起

5. 1 6 5 3. 5 3 2 | 1. 2 3 5 2. 3 | 1. 2 3 5 2 3 1 |

6· 1 5 6 1 61 | 21 65 6 - | 1· 2 32 5 |

蔡 伯 喈， 提 起

21 3 2·3 1 | 21 65 60 6123 | 1· 0 6·1 65 |

他 良 良心 忒

3 5 6·1 65 | 3 5·6 3·2 13 | 2· 1 2 - | （下略）

歹。（呀 啊）

〔清江引〕：〔清江引〕唱词为五、五、七、五句格的长短句式。唱腔节拍为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），四句唱腔腔尾落音分别为“2、5、2、1”。可用于曲目的结束处代替〔南曲尾〕。例如：

1 = $^{\sharp}$F

选自《夏日炎天》

（田科高传谱 袁新秀演唱 陈洪记谱）

快速 ♩=100

【清江引】

$\frac{4}{4}$ (0 0 2·1 61) | 21 23 21 61 | 2 1235 2·3 20 |

影 儿 渐 渐 远，

(5·6 51)

6· 1 65 32 | 5· 6 5· 0 | 5 65 323 5·0 |

船 在 浪 里 颠， 只 吓 得

5·1 65 323 5·0 | 2· 3 6 1 | 2 1235 2·3 20 |

那 佳 人 面 似 桃 花 瓣，

渐慢

61 5 6 16 35 | 6 1 3 2·1 65 | 1 - - 0 ‖

温 存 动 人 怜。

〔银绞丝〕：〔银绞丝〕含有〔叠断桥〕和〔跌落金钱〕两个曲牌的音乐因素。唱词为七、七、七、五句格的长短句式，常有加字。唱腔为四句体，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），四句唱腔

落音分别为“2、2、1、2”。例如：

选自《金莲调叔》

（杜海卿传谱　陈民洪演唱　陈　洪记谱）

1 = #F

快速 ♩=104　【银绞丝】

4/4 (0 0 2· 1 6 1) | 2 5 4 2 5 | 2 3· 5 3 2 1 6 | 5· 3 2 2· (3 2 5) |

酒到堂前莫用推，（呀）

2 5 4 6 5 3 | 2 3 5 3· 2 1 6 | 3 2 1· 6 5 6 | 1· 0 2· 2 3 2 |

宽宏大量多饮几杯，（呀）二叔叔（哎哎

(1· 2 1 1)

1· 6 1· 0 | 1 3 2 3 2 1 | 1 6 5 0 6 1 | 2· 3 2 6 1· 0 |

哟）倘若是你酒醉为嫂陪，（呀）

5· i 6 5 4 2 5· 0 | 6· i 6 5 3 6 5 3 | 2 2 5 3 2 1 6 | 2· 3 2 - ‖

陪（呀）陪（呀）（啊）陪（呀）弟入罗帷。

〔垂金扇〕：〔垂金扇〕唱词的基本句式为七言上下句式。唱腔为上下句体，一板三眼（4/4拍）。下句后有一由衬腔和下句尾字组成的重句。上句唱腔落“5”音，下句和重句均落“1”音。例如：

选自《天官赐福》

（袁新秀演唱　陈　洪　龚发达记谱）

1 = #F

中速 ♩=88　【垂金扇】

4/4 (0 0 5· 1 6 5) | 1 1 5 6 1· 2 1 0 | 5 3 5 6 1· 0 |

一朵祥云（哪）

(5· 6 5 5)

i 56 i 2· i 6 5 | 6· 5 3 23 5· 0 | 5 35 5 i i i |

铺满了天，（哪）手执着金弓

3 5 6i 5 - | 2 23 5 5 0 2 1 | 3· 5 2326 1· 0 |

银（哪）弹子打到华堂前，（哪）

6i 5 6i36 5· 0 | 2 23 5 5 0 2 1 | 3· 5 2326 1 - ‖

（三 朵 花 儿 开） 打 到 华 堂 前。（哪）

除上述曲牌之外，在长阳南曲的杂牌小调中还有〔杂货调〕、〔洋烟调〕、〔雪花飘〕、〔南路〕、〔四季相思〕等曲牌小调，或与南曲相穿插，或作为单曲牌体演唱。

北调。北调在长阳南曲中仅存〔寄生〕一支曲牌。

〔寄生〕：〔寄生〕又称〔北调〕。它在长阳南曲音乐中占有十分重要的位置。由于它节奏徐缓，旋律幽雅缠绵，长于表现深沉、哀怨情感，因而艺人用它演唱像《悲秋》、《佳人怨》、《十分相思》、《纱窗外》之类的咏物怀人的段子。〔寄生〕的唱词讲究平仄，字疏腔长，基本句式为七言七句式，七句分为两节，前四、后三，后三句平仄与前四句的二、三、四句相同。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），分为前后两个段落。前段落四句落音依次为"2、5̣、2、5̣"，后段落三句落音依次为"5̣、2、5̣"。例如：

1 = C

选自《悲秋》
（覃秉令传谱 袁新秀演唱 陈 洪 江一舟记谱）

幽怨地 慢速 ♩= 48

4/4 (2̇ - - - | 2̇ - - - | i· 2̇3̇5̇ 2̇3̇i6 5· 3 | 5· 35i 6531 2· 3 |

渐快 原速

2123 5 5 6· i56 i i | 5· 356 i2̇3̇i 2̇· i 6 i | 2̇ 0 3̇ 2̇· i 6 i) |

【寄生】稍快 ♩= 62 (3 2 3 5)

2̇· 3̇2̇ 2̇· 6 i 3̇ | 2̇3̇2̇i 2̇ 2̇ 0 0 | i· i2̇ 6 i 3̇ | 2̇· 3̇ 2̇3̇ i 6i 5 6 |

梧 桐 （啊） 叶 落

i2̇ 5 i 6i65 3523 | 5· 6 5 0 5· 6 i2̇i6i | 2̇ 2̇ i 6 6i 5 |

金（哪） 风

6 - 5· 3 6 5 | 35 3 5 3· 2 1 2 | 35 2 3 3 6i 56 3 |

送，

2. (22 1. 2 6 1 | 2 21 2 2 3. 5 2 3 | 2 2 2 2. 1 6 1) |

(3 2 3 5)

2 2 3. 532 1 53 | 2321 2 2 0 0 | 1. 6 1 1 3 |

丹 桂 飘 香

2. 3 23 1 61 5 6. 0 | 53 5 1 6165 35323 | 5. 6 5 0 5. 6 1 61 |

海（呀）

2 2 1 6 61 5 | 6 - 6. 1 2 3 | 5 - (5 56 7 2 |

棠 红，

tr

2. 3 2 23 5 6 5 | 3. 5 6 1 5. 6 4 3 | 5 3 5 56 1 2 6 5) |

6. 1 3 3 3 5 | 6 6 1 5. 6 12161 | 2 2 1 6 61 5 |

是 （啊） 谁（呀） 家

(3 2 3 5)

6 - (2. 1 6 1) | 2 2 3. 532 15 3 | 2321 2 2 0 0 |

夜 静

1 1 6 12 1 3 | 2 03 23 1 61 5 6. 0 | 53 5 1 6. 165 35323 |

更 深（哪） 把（呀）

5. 6 5 0 5. 6 12161 | 2 2 61 1 61 5 | 6. 0 5. 3 65 |

瑶 琴 抚

5 3 5 3. 2 1 2 | 35 2 3 3 61 56 3 | 2 - (1. 2 6 1 |

弄，

2· 1 2 2 3· 5 2 3 | 2· 0 2 2 5 56 i 2 | 6 6i 6 5 3· 5 6 i) |

6· 5 3 3· 5 | 6 6 i 5· 6 i2i6i | 2 2 i 6 6i 5 |
猛 （啊） 听 得

6 - (6 6 6 6) | 5 5 3 5 i | 6· i 5· 6 5 3 |
檐 前（哪）

2 3 2· 3 1 1 | 2321 6· 1 5 6 | i 6 i 5· 6 i2i |
铁 马 （哟） 响（啊）

6· i 5· 6 5 3 | 56 2 3 5 3 5 | 2 3· 5 2323 1 |
叮 （哪）

2· 1 6 6 1 5 6 | 2· 1 2 2 2 5 3532 | 1· 2 3 23 5· 6 |
冬 （啊）。

6 2 32 7· 2 7276 | 5 - (5 56 i 2 | 6 6i 6 5 3· 5 6 i |

5 6 5 6 56 i 2 | 3 6 5 3 2 3432) | 2 3· 1 2· 0 |
平 沙

2· 3 5 5 0 6i6i | 5· 6 i· 23 6 56 | i· 6 5 5 (6 56 |
落 雁， 静夜 闻 钟，

i· 6 5 55 5 5 4 3 | 5 3 5 56 i 2 6 5) | 6· i 3 3· 50 |
这 （啊）

6. i 5.6 i2i6i | 2 2i 6 6i5 | 6 – (2.i 6i) |

凄 凉

(3 2 3 5)

2. 2 2.6 i3 | 2321 2 20 0 | i i6 i. 3 |

想 来（呀） 更 比

2.3 23i 6i5 6 | i2 5 i 6i65 35323 | 5.6 50 5.6 i2i6i |

相（啊）

2 2i 6 6i5 | 6 – 5.3 65 | 353 5 3.2 12 |

思 重。

352 3 36i 563 | 2. (22 1.2 61 | 21 22 3.5 23 |

p

2 22 556 i2 | 66i 65 3.5 6i) |

mf

6.i 3 3. 50 |

卧 （啊）

6. i 5.6 i2i6i | 2 2i 6 6i5 | 6 – (66 66) |

牙 床

5 5. 3 5 i | 6 – 5.6 53 | 2 3.5 2323 161 |

好（啊） 比（呀） 做 一 （呀）

mf

2321 6. 1 56 | i 6 i 5.6 i2i | 6. i 5.6 53 |

场 （啊） 孤（啊）

56 2 3535 | 2 3.5 2323 161 | 2.1 6. i 56 | 2.1 2 25 3532 |

单（哪） 梦 （啊）。

渐慢 p 原速 mf

1.2 3 23 5. 6 | 6 2 32 7 2 7 6 | 5 -（5 56 i 2 | 6 6i 6 5 3. 5 6 i |

tr 渐慢 p

5 6 5 6 56 i 2 | 5.3 2 3 5 i 6 5 3 | 5 - - -) ‖

长阳南曲曲目的唱腔结构分为两种类型：一是曲牌联缀体，二是单曲体。在曲牌联缀体中又可分作两种类型：一是基本曲牌的联缀，一是混合曲牌的联缀。

基本曲牌的联缀常见的有由〔南曲头〕—〔垛子〕—〔上下句〕—〔南曲尾〕四支曲牌组成，如《昭君和番》等，是传统曲目唱腔的主要结构形式；在上述曲牌的〔上下句〕之后，〔南曲尾〕之前加入〔滑腔〕和〔数板〕，如《长坂救主》等即属此种结构形式；只用〔南曲头〕和〔南曲尾〕相联接的“七句半”形式，如抒情小段《春》等。

混合曲牌的联缀是以南曲基本曲牌为骨架，适当地穿插一些其它的杂牌小调结构而成。如《渔樵耕读》的曲牌联缀顺序是：〔南曲头〕—〔垛子〕—〔叠断桥〕—〔上下句〕—〔马蹄〕—〔上下句〕—〔四平〕—〔上下句〕—〔银纽丝〕—〔洋烟调〕—〔南曲尾〕。《夏日炎天》的曲牌联缀是：〔马蹄头〕—〔垛子〕—〔上下句〕—〔月调〕—〔上下句〕—〔月调〕—〔上下句〕—〔南曲尾〕—〔清江引〕。

用一支曲牌来演唱一个完整的段子的单曲体，在长阳南曲的传统曲目中，所占比重不大。单曲体曲目除北调中的〔寄生〕之外，另外就是南曲杂牌小调中的〔四季相思〕。

长阳南曲的演唱，一般用“平声”（即本嗓音）而不用假嗓。艺人注重吐字行腔，讲究韵味。伴奏者注重“包腔”，即用乐器烘托唱腔。主要伴奏乐器为艺人自制的小三弦及云板。传统的演唱形式是自弹自唱。

长阳南曲的小三弦有两种定弦法：一是“1－5－1”，一是“5－2－5”。器乐伴奏主要用在曲牌的句间及曲牌的转换处，通过大小不同的过门起联接与转换作用；云板则主要在唱腔中击节及变换板式，并烘托情绪，活跃气氛。

恩施扬琴音乐　恩施扬琴音乐是四川等地扬琴传入恩施地区后，吸收当地众多民间小曲逐渐发展形成的。

恩施扬琴音乐结构有板腔体、曲牌体两种。板腔体曲目的腔调又分正宫、二六、皮簧三种类型。正宫是其主要组成部分。故艺人有正宫是扬琴的正统唱腔的说法。

正宫。恩施扬琴中属于正宫类的腔调有〔正宫〕、〔正宫消眼〕、〔四字〕、〔川北腔〕、〔正宫大煞〕。

〔正宫〕：〔正宫〕又称〔一字〕。音调舒缓，节奏平稳，在曲目中长于叙事和写景。唱词为七言、十言四句式，每句唱词均由三个词组构成。唱腔为四句结构，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），腔前有一段较长的起板过门，艺人称之为“正宫头子”。每句唱均分作三个短句，句

间介以过门。四句落音分别为“1、2、3、6”。例如：

选自《四景》
（刘楚南传谱　周金福演唱　刘光涛记谱）

1 = C

慢速 ♩=52

4/4 (0 6 | 5 5 5 6 5 5 5355 | 23 1 2 2 35 23 2 | 1·611 61 5 1 5 5 35 |

23 1 2 33 23 1 2323 | 1 12 3 5 2321 6216 | 5· 6 5 6 5 0 1 6165 |

3 35 6 1 6165 5 3 | 23 1 2 2 35 23 2 | 1·611 6156 1 5 5· 3 |

22 35 231 2 5 | 5 2· (1 6 1 1 5) | 1· 6 5 65 3 2· |
【正宫】
春日 桃花

2· (3 2 1 0 1 6161 | 2 2 3 6 56 1 21 2) | 3 5656 3 05 2 32 |
隔岸

1· 6 1 6 (1 6 1 | 2 3 2 1 7 6 5 6 | 1 1 3 2 6 1) |
红，

(2· 1 6 1 1 5 | 2)
2 5 5 2· 0 | 1· 2 3 5 3 2· | (6· 6 6 6 0 1 6161 |
夏有 荷叶

2 2 3 5 2 3 1 21 2) | 5 2 2 2 0 5 2 16 | 5 - 3 5 6 |
满（嘞） 池 中，（嘞）

3 0 2 1 0 61 | 2· (3 2 3 1 2 | 5 6 5 5 0 6 5 3 |

23 1 21 2 2235 23 2 | 1·611 6156 1 5 5·3 | 2 2 32 6 56 1 21 2 |

2 0 1 6 1 1 5)

5 5 2 2 0 | 5 5 5 4 3 2 35 3 | 3 (5 3 3 5 3 2 |

秋 菊 丹（嘞） 桂

1 6161 0 2 1 12 | 3 3 6 5 35 2 32 3) | 6 3 0 5 2 |

香（哎） 千

3 35 3 (3 5 3 | 1 1 1 0 2 1 2 | 3 6 5 35 2 32 3) |

里，（耶）

5 6 1 1 (61 1 5) | 1·2 35 2· 16 | (6 66 6 6 0 1 6161 |

冬 雪 寒 梅

2 2 3 6 56 1 21 2) | 1 3 2 0 3 2 16 | 5 53 2 0 3 2 1 |

伴 （嘞） 古 松。（嘞）

7 6 5 6 0 1 6161 | 2 - 1 6 3 2 | 1 3 2 0 56 7 27 |

（帮唱）（哎）

6 - (6 6 | 6·7 2 2 7 2 2 5 | 6 65 5 5 -) | （下略）

〔正宫消眼〕：〔正宫消眼〕为〔正宫〕的变体，唱十字句时，字位加密，节奏紧缩，节拍为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），句间有过门，上句落“1”音，下句落“2”音。例如：

1＝G

选自《修诏》

（刘楚南传谱 周金福演唱 孙邦固 杨建知记谱）

【正宫消眼】 中速 ♩＝69

$\frac{4}{4}$ 2 5 2· (1 6 1 2 5) | 5 - 2 121 6 | 0 5 5 6 6 5·6 |

快与王 取 白 绫 锦 袍 一

1 (2 1 6 5 6 1 | 1) 6 3 6 1 1 | 3 - 6. 1 2 |

领， 待 寡 人 修 血 诏

(6. 6 6 6 0 1 6161 | 2 2 3 6 5 1 21 2) | 2. 5 3 0 5 32 |

赐 与 董

1. 2 2 2 1 | 6. 1 5 6 0 1 0 1 | 2. (3 2 1 2) | （下略）

承。（勒）

〔四字〕：〔四字〕由〔正宫〕衍变而来，因此，在板腔体曲目中，〔四字〕常替代〔正宫〕用于“正宫头子”之后。

〔四字〕的音调可长可短，节奏可松可紧，长于叙事和抒情，可以唱七字句，亦可以唱十字句，上下句式。七字句式的〔四字〕音调悠长。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），上下句式结构，每句唱腔分三个词组演唱，其间及句尾均有过门，上句落“3”音，下句落“2”音。例如：

选自《单刀会》

1 = G （刘楚南传谱 周金福演唱 刘光涛记谱）

中速 ♩=69

$\frac{4}{4}$ (0 1 | 6 1 5 56 12 6 3533 | 2162 25 2 3 5 2233 | 56 5 5. 611 5561 3233 |

2161 21 2 6155 6165 | 3255 3655 3566 5653 | 2312 3235 2235 2321 |

【四字】

6 1 5 56 12 5 3533 | 2 1 2) 5 5 4 3 | 3 1 2. (1 6 1 21 2) |

三（哪） 国

5. 5 3 2 5653 2 | (2 2 3 5 5 1 6161 | 2 5 2) 2 2 1 6 |

纷 纷 起

5 5 1 (2 3 6 5) | 2 5 3 (3 5 3 | 3 5 3 2 1. 2 1. 2 |

戈 矛，（喂）

35 2 3) 6 6 5 3 | 2 5 2·(1 6 1 21 2) | 6 65 4 43 5653 2 |

只(哎) 为 荆(哪) 州

(2 2 3 5 5 1 6161 | 23 1 21 2) 2 2 1 6 | 5 5 1 6 6(23 6 5) |

动(哎) 枪

5 5 2 0 3 2 1 | 7 6 5· 5 65 1 1612 | 2 (2 3 2 1 2 |

刀。(喂)

56 5 5611 5511 3533 | 2161 25 2 2235 2321 | 6 1 5 56 12 5 3533 | 212) (下略)

〔川北腔〕:〔川北腔〕音调悠长,音域宽广,可叙事也可抒情,唱词为七言四句体,唱腔由四句组成,每句唱腔以唱词四、三分为两截,间有过门,每句句尾有拖腔。节拍为一板三眼($\frac{4}{4}$拍),四句的落音分别为"5、2、3、2"。例如:

选自《大宴》
(罗福英演唱 刘光涛记谱)

1 = ♭B

中速 ♩=72

$\frac{4}{4}$ (3 3 3 i 6i63 45 3 | 23 1 21 2 2235 2321 | 65 1 5· 6 1 5 5 3 |

【川北腔】

2 2 3 5 23 1 2 5) | 5 5 i 6 5 3 | 2 2 2 2 2· 6 6 i |

红 牙(耶) 催 拍(耶)

2 2· (0 i 6i6i | 2 2 3 3 23 i 2i 2) | 5 i i 6 5 3 |

燕 飞(耶)

2· i6 3523 5653 | 2 3 2 i 6· i 23 6 | 5 - (5 6 5 |

忙,

6. i 65 35 23 | 5 6i5 2365) | 5 5 i 6 53 |
一 片（嘞）

2. 27 75 6 | (6.6 66 0i 6i6i | 22 33 23i 2i2) |
行 云

i.6 5i 65 3 | 6. i 2 2 | 5 6.5 36 53 |
绕 华 （耶） 堂，（哎）

稍快

2. (3 231 2 | 5.6 55 06 53 | 231 212 2235 232 |

1.611 615 15 53 | 22 36 561 212) |

原速

5 5i 65 3 |
眉 黛（耶）

5 - 6.2 76 | 5 - (5 6 5 | 6i 65 35 2.3 |
蹙 紧 （嘞）

55 6i5 236 5) | 5 i2 65 3.0 | i. 6 5i 65 |
游 子（耶） 恨，

3.5 6.i 65 352 | 3 - (32 3 | 3 35 3532 i i2 i2i2 |

33 65 352 323) | 5.i 5i 65 3 | 2 32 7 57 6 |
脸 容 愁 断

(6.6 66 0i 6i6i | 22 33 23i 2i2) | 5i 5i 65 3 |
故 人（哪）

2̇ 2̇ 2̇ 2̇ | 5 6. 5 3 6 5 3 | 2. (3 2 1 2 |
肠。

5. 6 5 5 0 6 5 3 | 23 2 21 2 2235 23 2 | 1. 611 61 5 1 5 5. 3 | （下略）

〔正宫大煞〕：〔正宫大煞〕是恩施扬琴板腔体曲目中的煞腔，在已知的传统曲目中，〔正宫大煞〕有一字板（$\frac{1}{4}$拍）和一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）两种。一板三眼的煞腔，音调悠长，节奏舒缓。例如：

1 = G

选自《大天官》
（刘楚南传谱　周金福演唱　刘光涛记谱）

【正宫大煞】 中速 ♩= 66

（前略）$\frac{4}{4}$ 2 5 2 16 (1 61 1 5) | 1. 2 3 3 2 - | (2. 3 2 1 0 1 6161 |
按 落 云 头

(2 3 6 5)
2 2 3 3 23 1 21 2) | 5 61 1 0 | 1. 6 6 6 - | 6 - 1 3 |
生 瑞 彩，（呀）

慢 原速
2 - - - | 0 3 1 2 | 3 - 3123 5653 | 2 3 2 1 6. 1 2 32 |

(1 1 1 |
1 - - 0 | 2 3 2 1 6 1 5 6 | 1 2 3 1 6 1) | 6 6565 4 3 2321 |
轻 轻

1. 2 3 5 2 - | (6. 6 6 6 0 1 6161 | 3 5 56 1 23 1 21 2) |
坠 落

3 3 5 1 (2 3 6 5) | 1 - 1 6 | 3 - 3 1 2 |
喜 庆 华 亭。

2 - 5 3 5 | 5 2 3 2 | 7 6 7 2 2 |

6. 7 22 72 76 | 5 - (5 6 5 | 5. 6 1 1 6 5 3 6 | 5 - - -) ‖

二六。二六又叫“二字”。它是扬琴板腔体曲目中不可缺少的唱腔，多与正宫类唱腔相联接，用于长篇的叙事段落。为适应曲目中不同的人物角色，在二六中又衍变出了生、旦、净、末、丑的不同唱腔，并因速度的不同而有〔快二六〕（又叫〔流水〕）、〔慢二六〕等不同的板式。在曲目中用得较多的是〔二六生腔〕及〔二六旦腔〕。

〔二六生腔〕：〔二六生腔〕有多种唱法，因曲目而异。唱词最常见的是七言四句体结构。唱腔多为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句结构。一种唱法是节奏比较紧凑，一句仅有两小节；一种唱法是节奏比较舒缓，一句可达八小节。落音比较自由，四句可分别落“3、2、1、2”，亦可落“5、2、1、2”。每句唱腔之后均有一个“落什么音，还什么音”的过门。例如：

1 = G

选自《闯宫》

（刘楚南传谱　周金福演唱　孙邦固记谱）

中速 ♩=80

【二六生腔】

2/4 (6. 6 6 1 | 2 1 2 | 5. 6 5 5 | 2. 3 5 5 | 3 2 1 | 2) 5 | 5 2 | 5 1 |

忆 昔 当 年

1. 2 3 5 | 2. (1 | 6 1 6 1 | 2) 5 | 5 6 | 6 5 | (5 3 | 5 5 5 |

赴 京 邦，

3 5 2 3 | 5) 3 | 3 3 | 6 5 | 5 6 5 | 3 5 2 | 2 6 | (6 1 6 1 |

辞 别 了

2) 2 | 2 2 | 2 5. | 1 - | 1 6 1 | 2 - | (5. 3 5 5 | 2. 3 5 5 |

堂 前 二爹 娘，（哎）

3 2 1 | 2) 5 | 5 5 | 2 5 | 2. 3 5 6 | 3 5 2 1 | 1. 0 |

三 篇 文 章 中 皇 榜，

(1 6 5 | 1 1 1 | 6 1 5 6 | 1) 5 | 5 2 | 6 5 | 5 2 3 | 2 - |

御 笔 亲 点 状元 郎。

0 1 | 2 - | (5. 3 5 5 | 2. 3 5 6 | 3 2 1 | 2) （下略）

（哎）

〔二六旦腔〕：〔二六旦腔〕的结构均与〔二六生腔〕相同，唱腔旋律则较为曲折。四句落音分别为“5、2、3、2”。例如：

1 = G

选自《貂蝉拜月》
（刘楚南演唱 刘民则记谱）

♩=72

2/4 (6661 21 2 | 5655 2355 | 3216 2321 | 6161 2123 | 5655 2355 |

【二六旦腔】

32161 2.321 | 6161 2) 5 | 5 2 2 5 | 5 2 3 6 35 | (5 6 5 55 | 2523 5) 5 |

貂 蝉 忙 把 金 炉 端， 轻

5 2 2 5 | 2 535 2 | 6 1. 2 | (5.355 2355 | 3216 2) 3 | 3 2 2 (1 |

移 莲 步 出 绣 帘，（嘞） 但 只 见

6161 2) 1 | 1 6 5 1 2 | 3 (6 5 | 3 33 2312 | 3) 3 3 | 6 32 1 (161 |

明 月 光 灿 灿， 环 珮 叮 当

2) 35 5 6 | 3 2. 2 1 | 2 (5355 | 2355 3 2 1 | 2) （下略）

进 花 园。（嘞）

〔流水〕：〔流水〕又叫〔快二六〕，其特点一是速度快，状如行云流水；二是有板无眼（即$\frac{1}{4}$拍）。唱腔为上下句式结构，上句落“5”音或“3”音，下句落“2”音。多用在情绪激越或指责、数落的段落。例如：

1＝G

选自《松林解带》
（覃有元传谱　周金福演唱　孙邦固记谱）

快速 ♩＝104

【流水】

$\frac{1}{4}$ (5 5 | 2 5 | 35 1 | 2 1 | 6561 | 2) | 6i 6 | 6 | 6 | 6 | 0 i |

谢　文　卿

i 6 | 6i 6 | 5 | 5 | 5 | 0 5 | 5 35 | 3 5 | 5 3 5 | 2. 1 | 0 1 |

（来）怒　气　生，　大　骂　杨氏　狗贱　人。（哪）

2 | (5 5 | 2 5 | 35 1 | 2) | 3535 | 3 5 | 2 5 | 3 | (3212 | 3) 3 |

送饭　就该　田边　进，　缘

3 3 | 5 3 | 35 3 | 2101 | 2 | (5 5 | 2 5 | 35 3 | 2) （下略）

何　松林　会　情　人？

此外，在二六中还有〔反二六〕、〔二六彩腔〕、〔二六垛子〕及〔二六慢垛子〕等不同功能特点的板式。

皮簧。皮簧即扬琴音乐中的西皮、二簧腔。它们在扬琴音乐中虽不占主导地位，但在板腔曲目中却是一个不可缺少的组成部分。由西皮、二簧派生出来的主要唱腔有〔西皮一字〕、〔西皮二六〕、〔二簧〕、〔四平〕等等。

〔西皮一字〕：〔西皮一字〕长于叙事，可唱七字句，亦可唱十字句。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），上下句结构。唱十字句时，每句唱腔分作两个短句，句间及句尾可有过门，也可以连续演唱。上句落“2”音，下句落“1”音，在演唱多段唱词时，也可变动上句的落音。例如：

1＝D

选自《修诏》
（刘楚南传谱　周金福演唱　孙邦固记谱）

【西皮一字】 快速 ♩＝104

$\frac{4}{4}$ 33 25 3 － | 52 12 5. 2 3 | (3 5 35 3 | 3. 5 32 12 3 |

曹孟　德　在朝　中

1 2 12 3) | 5 6. 1 1 - | 0 2 2 2. 2 | 1. 2 35 23 2 |

独断 专行，

渐快

(2 2 35 2 | 2 0 5 35 | 23 21 61 21 | 2 5 35 32 |

12 1 56 5 | 2. 3 5 6. i 32 | 1. 2 35 135 1 |

6 35 6 61 6 1) | i 3 6 5 - | 51. 2. 3 5 - | (5 6 56 5) |

论刑赏 与陟黜

1. 2 12 3 | 0 5 3 3 | 32 6 1 - | （下略）

不由 寡 人。

〔西皮二六〕：〔西皮二六〕的唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上下句结构，可唱七字句，亦可唱十字句，可碰板起唱，亦可让板起唱。唱腔上句落“2”音，下句落“1”音。在多段唱词的演唱中，上句落音可以变换，下句一般比较稳定。例如：

选自《修诏》

1 = D （刘楚南传谱 周金福演唱 孙邦固 杨建知记谱）

【西皮二六】 中速 ♩=80

$\frac{2}{4}$ 05 06 | 5. 6 1 | 0 5 | 5. 6 1 | 61 65 | 31 2 |

见 血 诏 卿 可 以 文 武 共（哎）

35 2.(1 | 61 2) | 0 61 | 6 55 | 1. 2 3 | 0 6 |

论， 或（哎） 宗（哎） 室 或

5 2 | 11 51 | 1. 2 | 5 32 1 | (6 35 1) | （下略）

诸 侯 协 力 并（哎） 征。（哎）

〔二簧〕：〔二簧〕的唱腔为上下句式结构，上句长而下句短；上句节奏舒缓，下句节奏紧促。可唱七字句，可唱十字句。十字句式的〔二簧〕，上句三、三、四三个词组间及句尾均有一个由唱腔衍化出来的尾音过门。下句字位整齐，一气呵成，句尾有一个拖腔，拖腔之后是一个尾音过门。在曲目中，〔二簧〕多由数对上下句构成一个段落，其时，第一句唱腔较长大，结尾有拖腔，落“6”音。一般情况下，上句唱腔腔尾落“1”音，下句腔尾落“2”音，段落结束时的下句腔尾落“5”音。例如：

1 = D

选自《修诏》
（刘楚南传谱 周金福演唱 孙邦固 杨建知记谱）

中速 ♩=80

4/4 (0 05 32 31 | 23 1 25 32 1 23 | 56 76 51 65 | 23 23 23 51 |

6 545 32 12 | 31 25 35321 23 | 5 36 651 253213 |

23 651 3231 23 | 56 76 51 65 | 23 23 23 61) |

【二簧】
5 5 3. 1 | 2 - (2 3 | 2.3 23 23 2) |
手 指 着

稍快

52 25 3.5 32 | 1 - 2.5 32 | 12 1 (32 1 |
宫 门 外（耶）

12 1 5.6 11 | 65 3 2.1 61 | 5.1 65 01 61 |

2 23 2321 16 | (5) 2 2 12 52 3 | 0 1.3 21 65 |
一（耶） 声（嘞） 怨 （嘞）

1· 2 76 56 | 13 2 3· 5 35 | 65 6 2 2 32 |
恨，

76 22 3· 5 35 | 57 6 (77 6 | 57 6 77 6 |

5· 6 11 61 65 | 32 3 2· 1 61 | 21 2 32 3 |

5· 1 65 05 32 | 12 1 12 3 | 5· 1 65 01 61 |

2 23 32 61) | 52 12 52 3 | 0 6 65 1 |
骂一（耶） 声（嘞） 曹孟德

3 2 3 12 3 | 0 23 21 1 | 1· 2 3 31 |
狗肺 狼心。（嘞）

2 - (2 3 | 2· 3 23 23 2 | 2· 3 55 05 32 |

12 1 12 3 | 5· 1 65 01 61 | 2 23 2321 16) | （下略）

〔四平〕：〔四平〕的唱词基本句式为七言上下句式，可增字也可减字。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），上下句结构。常见两句或四句后加一字板（$\frac{1}{4}$拍）垛句再转一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的曲体结构。一般是上句落“2”音，下句落“1”音，段落结尾一段落“5”音，也有落“6”音者。例如：

1 = G

选自《梅龙镇》

（周金福　罗福英演唱　徐世康记谱）

【四平】快速 ♩=116

$\frac{4}{4}$ 1 1 6 5 | 1· 3 2 - | 1 65 1 65 | 1· 2 76 5 |
（李唱）不相 信 梅龙 镇上 访

0 6 6 1 | 2 0 61 65 | 3· 5 61 5 | 0 5 5 6 |
一 （耶）访， 俺 是 好 人

1 1 0 0 | 1/4 161 | 3 | 161 | 2·3 | 25 | 2·3 | 5 | 235 |
家。（呀） （正唱）好人 家 歹人 家，你 不该 头

321 | 60 | (656) | 4/4 1· 2 76 5 | 0 5 5 6 | 1 1 0 0 |
插 海 棠 （哎） 花（呀）

2 2 3·5 5 | 2 2 7·2 76 | 53 56 72 5 | 6 - 6 （下略）
海 棠 花。

皮簧中除上述主要唱腔之外，还有〔西皮消眼〕、〔西皮彩腔〕、〔西皮彩腔煞腔〕、〔摇板〕、〔散板〕、〔新水令〕等唱腔。

在恩施扬琴板腔体曲目中，除正宫、二六、皮簧等腔调之外，与之相穿插使用的还有〔黄钟宫〕、〔仲吕宫〕、〔幽冥钟〕、〔小杂〕、〔草鞋板〕等曲牌。

恩施扬琴中板腔体曲目唱腔曲调的连接，形式多样，不拘一格。但多数传统曲目均遵循以正宫及其变体曲牌为主，并用其起调结束。唱腔曲调连接的格式，《黛玉葬花》为：〔正宫头子〕—〔一字〕—〔慢二六〕—〔幽冥钟〕—〔苦平〕—〔正宫大煞〕；《修诏》为〔四字生腔〕—〔二六生腔〕—〔正宫〕—〔正宫消眼〕—〔正宫〕—〔正宫旦腔〕—〔四平〕—〔二簧〕—〔摇板〕—〔西皮彩腔〕—〔西皮一字〕—〔西皮二六〕—〔正宫大煞〕。

曲牌体曲目是恩施扬琴音乐中，独立于板腔体曲目之外的一种结构形式。有其独立的曲目及其联缀规律。音乐由曲牌与小调两部分组成。曲牌以越调为核心，其它曲牌多数由明清俗曲衍变而来，小调则只是曲牌音乐的补充。

恩施扬琴中的曲牌有〔越调头〕、〔越调垛子〕、〔半边月〕、〔越调尾〕，这些曲牌皆由越调演变而来，其它曲牌有〔满江红〕、〔相思吟〕、〔背宫〕、〔渭腔〕、〔尾犯序〕、〔叠断桥〕、〔迭落金钱〕、〔银纽丝〕等等。

〔越调头〕：〔越调头〕也称〔月头〕、〔五句头〕，比较常见的为八、七、七三句组成的〔越调头〕，另有多种变体。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），第一句由三个短句组成，分句间及句尾均有过门和拖腔，腔尾落“$\underset{\cdot}{5}$”音；第二句腔尾落“3”音；第三句腔尾落“$\underset{\cdot}{6}$”音。例如：

选自《盛日佳宴》
（刘楚南传谱　姚顺翠演唱　孙邦固记谱）

1＝G

中速 ♩＝66

〔越调垛子〕：〔越调垛子〕有一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）与一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）两种记谱方法。一种唱词为七言上下句式，唱腔为上下句体，节奏舒缓，音调悠长。每句唱词，在唱腔上分作两个短句。上句唱腔落“1”音，下句唱腔落“2”音。例如：

1＝G

选自《金莲调叔》
（刘楚南传谱　姚顺翠演唱　孙邦固记谱）

中速 ♩＝92

$\frac{4}{4}$（0 0 13 23 | 56 5656 767 5676 | 1 12 35 2321 6156 |

【越调垛子】

11 23 615 6156）| 1. 6 1. 2 | 3.2 3.（2 52 3）| 5 5 3 26 |
（武唱）豪　杰　闻　听　抽　身（嘞）

12 1.（615 6）| 3. 5 2. 6 | 1 65 1（23 65）| 1 25 3. 21 |
走，（潘唱）金　莲　拦　住　不放（嘞）

6 1 2（22 3）| 6 56 1. 2 | 52 3（52 3）|
手。（哎）从　早　间　沽　有

5 52 3 26 | 12 1.（615 6）| 1 － 3. 2 |
一　瓶　酒，拿　与

256 1（23 65）| 5 2 53 21 | 61 2（22 3）| （下略）
二　叔　叔　解　解　口　渴。

〔越调尾〕：〔越调尾〕用于曲目的结尾处，唱词的基本句式为七言三句式，可增减字，唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），三句体，三句落音均为“1”。例如：

1＝G

选自《盛日佳宴》
（刘楚南传谱　姚顺翠演唱　孙邦固记谱）

【越调尾】 中速 ♩＝66

（前略）$\frac{4}{4}$ 1 1 65 5.i 65 | 352 3（52 3）| 1. 6 2.5 32 |
众（哎）　仙　朝　罢　（耶）

1 - (1 1 6 5) | 2. 6 2 5 3 2 | 7. 2 7 6 5. 6 |

回 洞 府，（哎）

1 - (1 1 6 5) | 1 6 1 0 6 2 | 3 23 2 0 3 2 |

华 堂 （嘞） 之（哎）

7. 2 7 6 5 | (5. 6 1 1 6 1 6 5) | 1 1 6 5. i 6 5 |

上 （哎） 留（哎） 下

35 2 3 (5 2 3) | 2 5 3 2. 5 3 2 | 1 - (1 1 6 5) | 2 5 6 1. 6 |

对 联，（嘞） 上 写 着

1. 6 1. 6 | 5 3 5 2321 6 5 | 1. 5 5 1. 6 | 3 - 2. 3 2 6 |

福 如 东 海 （耶） 寿 比 南 山。（嘞）

1 - (1 1 | 6 5 3 2 3 | 5 - - 0) ‖

〔满江红〕：〔满江红〕唱词为十言上下句式。音调悠长，长于叙事和抒情。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），上下句式结构，上句下句皆落“2”音。例如：

1 = G

选自《大闹天宫》

（刘楚南传谱 周金福演唱 孙邦固记谱）

【满江红】 快速 ♩=100

$\frac{4}{4}$ 3 - 5 35 6 5 | 3 - 2 3 1 61 | 2 - 2 3 1 2 | 3 - 5 35 6 5 |

喜 成 双 爱

3 - 2 3 1 61 | 2 - (2 1 2) | 2 12 3 5 2 3 1 | 2. 1 6 6 3 1 |

成 双 （哎） 喜 （耶） 的是

1 - 6 5 | 5 5 5 45 6 5 | 3 5 3 2 12 3 5 | 2 - (2 1 2) |

红 罗 帐，（哎）

喜 才 子 配 佳

人（嘞） 梁 （哎） 鸿 配 孟

光。（哎） （下略）

〔相思吟〕：〔相思吟〕的唱词为七言四句，唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的四句结构。音调抒情而悠长，四句的落音分别为“3、1、2、6”，分句间及句尾皆有“落什么音，还什么音”的尾音过门。例如：

选自《白云楼》

1 = D （吴光元传谱 姚顺翠演唱 吴光元 饶学策 吴纯恺记谱）

慢速 ♩=63 较自由地

【相思吟】 渐快

他 是

天 生 风 流 性，

含 笑

相 问 甚 有

5 - 0 5 3 5 | 2. ♮4 3 2 1 - | (1. 2 1 2 3 5 |

情，

2. 3 5643 2. 5 3 2 | 1 -) 3. 5 | 6. i 5 4 3. (2 |

我 也 只 好

1. 2 3564 3 -) | 6 i 5 5 | 0 6 ♮4 3 2. (3 |

脸 装 狠，

1. 2 3 5 6543 2) | 6. i 2. 3 3 | 7 6. (5 35 7 6.) i |

口 儿 默

6 5 4 3 5 - | 5. 6 4 3 2. 3 | 1. 2 3 5 2 3 7 5 |

默 心 儿

6. (7 6. 7 | 6. 5 3 5 6. 7 5 7 | 6 6.666 6 -) | （下略）

温。

〔背宫〕：〔背宫〕唱词为七言上下句式。唱腔有散板及一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）两种。一板一眼者，唱腔为重复下句的上下句结构，上句落音“3”，下句落音“6”。例如：

选自《金莲调叔》

1＝G

（覃有元传谱 姚顺翠演唱 饶学策 吴纯恺记谱）

【背宫】 中速 ♩＝66

$\frac{2}{4}$ 2 2 3 5 | 2321 6 | 3 3 3 5 | 6 5 3 | 2 32 1. 2 |

酒 在 席 前 不 用 推，(呀) 〔衣 呀 扬 得儿

3 - | 5 1 2 | 6 5 3 | 2 32 1 2 | 6 5 3 | 2 32 1 2 |

哟〕 宽 宏 大 量 你 〔奴 哇 的 哥〕 多 饮 儿

3 5 23 7 | 6 6 5 | 6 - | 3. 2 3 5 | 6 5 i | 3. 5 i 3 |

怀，(耶) 二 叔 叔(哇) (帮)(啊)

5. 3 | 2 32 1 2 | 3 5 23 7 | 6 6 5 | 6 - | (下略)

多 饮 几 杯，(耶) 二 叔 叔。(哇)

〔滑腔〕：〔滑腔〕唱词为七言上下句式，可减字、增字。常数句为一段，句数可多、可少。唱腔一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），似说似唱，间有简短说白，犹如数板，为上下句体。上下句落音均较自由，段落结尾时上句有拖腔，落"6"音，下句也有拖腔落"5"音。多用于诉说、责问的段落。例如：

选自《扫松下书》

1 = D （刘楚南 朱和安传谱 周金福演唱 杨建知 刘民则记谱）

【滑腔】中速 ♩=92

$\frac{2}{4}$ 1 6 6. 0 | 1 61 2. 0 | 0 2 1 | 1 61 6 1 | 6. 3 5 | 0 1 6 |

(张唱)叹洪荒 天地 开， 天 地 与人 为三 才， (耶) 养 育

1 2 2 1 | 6 6. 1 | 6 1 2 2 | 6 1 2 | 0 2 1 | 21 6 1 61 |

之恩 深似 海，杀 身 难报 亲恩 来， 哪 怕 你 状 元的

渐快

2 6 | 1 2 6 1 | 2. 3 | 2 1 6 1 | 5 3 6 | 1. 6 5 1 | 6. 0 |

官 职 大，(耶)

1 61 6 | 1 61 6 1 | 6. 3 5 | 5. 1 6 3 | 5 - | (下略)

我 问 你 身从 何 处 来？ (耶)

〔尾犯序〕：〔尾犯序〕在恩施扬琴中已经消亡，据1964年刘光涛根据已故扬琴艺人詹子范所遗之工尺谱校译。其唱词为五、八、四、十、七、七，十、五句格的长短句式。唱腔由散板（サ）起唱，继而转入一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），唱腔为六句，落音分别为"6、2、6、2、2、2"。之后再转入诗白，接两句一字板（$\frac{1}{4}$拍）终止，两句均落"6"音。例如：

选自《重台赠钗》

1＝D　（詹子范传谱　姚顺翠演唱　刘光涛译谱）

中速 ♩＝72

【尾犯序】

（前略）サ 6 6 3 5 3 5 5 7 6 | 4/4 0 0 321 3 | 3 53 2 35 |

含泪苦情伤，拆散

6 i6 53 6 | 6 0 56 35 | 6 53 2 － |

鸳鸯痛断

2 0 3 21 3 | 3 5 6 3 | 2 － 3 21 3 |

肝肠，此

3 53 23 5 | 6 76 53 6 | 6 0 5i 65 |

去番邦，远望着

3 6 5 32 | 1 6 2 － | 2 0 3 21 3 | 6 － 5 3 |

迢遥路沙

2 － － － | 6 － － － | 1 － － － | 32 53 2 － |

漠弥障，

2 － 5 － | 5 i 6 5 | 1 － 2 13 | 2 1 6 5 |

恨不得狼烟

3 2 32 3 | 5 3 2 － | 2 0 5 － | 5 i 6 5 |

扫尽，恨不得

1 － 12 13 | 2 1 6 5.0 | 3 2 32 3 | 5 3 2 － |

杀却奸党。

（诗白）可恨唐王做事差，安邦何用女娇娃，

远望长安不得见，珠泪滴湿马蹄沙。

慢 ♩=46

1/4 2 2275 | 6 | 5·635 | 6767 | 36523 | 5 323 | 3 21 |

愿只 愿 与梅郎 同化

1321 | 656 | 05765 | 03 | 53557 | 6 | 6 ‖

蝴 蝶， 并翅 两 飞 扬。

〔叠断桥〕、〔迭落金钱〕、〔银纽丝〕等曲牌在恩施扬琴中均为常用曲牌并有自己特色，但其结构特点与湖北小曲、长阳南曲里的同名曲牌无大差异。

扬琴音乐中，在曲牌体曲目使用的小调有〔高高山〕、〔莲花落〕、〔风摆柳〕、〔雪花飘〕、〔梳妆台〕等。这些小调短小风趣，音乐不拘一格，并都间有长短不等的衬句衬词。例如〔莲花落〕：

选自《巴豆关》

（刘楚南演唱　刘光涛记谱）

1 = F

慢速 ♩=63

【莲花落】

(6i65 | 6i65 | 3235 | 6·i | 3235 | 6) | 6 i | 3 3 |

一块 琵琶

6i35 | 6·0 | i 35 | 6·0 | i 35 | 6 53 | 2321 | 2·0 |

蔡伯 喈，〔溜莲 花 溜莲 花耶〕

2523 | 5 5 | 2·0 | 5 61 | 2 2 | 6·1 | 61 2 | 35 6 | 61 2 |

二月 夫（哇）妻 两拆 开，（呀）〔荷 荷 莲 花 哎 哟 莲 花

35 6 | 61 2 | 6·161 | 2·0 | 6·161 | 2·0 | i 35 | 6 ‖

衣 哟 莲 花 莲 哪莲花 落 落 哇落莲 花 溜莲 花〕

恩施扬琴音乐中的器乐曲牌，可独立演奏，亦可放在曲目之前闹台。曲牌有〔高山流水〕、〔水龙吟〕、〔八板〕、〔小开门〕、〔节节高〕、〔将军令〕、〔黄莺〕等等。

襄阳小曲音乐　襄阳小曲的唱腔曲牌一部分由明清俗曲衍变而来，一部分则来自当地的民间小调。

襄阳小曲的主要曲牌有〔阳调〕、〔剪剪花〕、〔满州调〕、〔跌落金钱〕、〔叠断桥〕、〔银纽丝〕、〔鲜花调〕、〔扬州调〕、〔四季相思〕、〔玉娥郎〕、〔四平调〕等。这些曲牌与襄樊地区方言、声韵紧密结合，具有浓郁的地方色彩。唱腔音乐结构为曲牌体，有单曲体和曲牌联缀体两种。

〔阳调〕：〔阳调〕是襄阳小曲唱腔中运用最多的一支曲牌。叙事性强，在传统曲目中，常常单独用来表现一段完整的故事。也可同其它曲牌联缀使用。唱词多为七言、十言四句式，唱腔音乐亦为四句体，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），落音分别为“2、5、6、5”。例如：

选自《十二杯酒》
（纪国银演唱　施裕芬记谱）

1＝D（5－2弦）

♩＝84

$\frac{2}{4}$（3· 2 3 1 | 2 3 2 1 | 6 5 1 6 | 5 5 6 | 5 5）| 【阳调】1 1 6 |

一 杯

6 5 3 | 3 6 5 3 | 2 －（2 2 2 5）| 2 2 3 5 5 | 5 6 5 32 | 1 1 2 16 |

酒（来） 是 新（哪） 春， 劝 我 的 郎（啊） 在 家 中（啊） 莫 去 当

5 －（5· 6 5）| 6 56 1 | 3 23 5 3 | 2 1 1 5 | 6 7 6 | 3 23 5 |

兵， 头 一 年 学 下 操 稍 息 立 正， 向 左 转

1 6 5 3 | 5 32 1 2 | 3 3 2 16 | 5· 6 | 5 － |（下略）

向 右 转 郎 要 留 心。（哪）

〔剪剪花〕：〔剪剪花〕又称〔剪靛花〕。长于叙事，且宜于抒情。艺人变换不同的演唱速度和表现手法，使其既能表现缠绵、哀怨之情，也能表达欢快、活泼的内容。它既可单曲反复多段唱词演唱小段，也可和其它曲牌联缀使用。唱词基本句式为七、七、五句格的长短句式。可增字，可减字。其唱腔为四句体，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），第四句唱腔为第三句的重复。四句落音分别为“5、6、5、5”，第一句有时也落“1”音。例如：

选自《玉美人得病》
（舒左伦演唱　施裕芬记谱）

1 = D

♩=72

2/4 (1 5 3235 | 2 2165 | 5 5 5 5 | 5332 1 12 | 3 3 3216 | 5 65 6 |

5 5) |【剪剪花】5 5 5 32 | 7 - (6 5) | 3 6 | 5. 6 3 2 | 1. 2 |

玉美人（哪）得病在

3 53 | 2. 1 65 | (1 16) | 2 7 (5 5) | 3 6 5 3 | 3 2 1 |

牙床，轻言细语喊一声

21 6. (6 5) | 3 5 | 3 2 1 6 | 3 21 6 | 5 - | 1 1 6 1 |

郎，快快走进绣房，（啊）（哎呀哎

2 (2165) | 3 5 6 5 | 3 2 1 6 | 3 3 21 6 | 5. 3 | 5 - | （下略）

哟）快快走进绣房。（啊哎呀）

用〔剪剪花〕演唱《放风筝》时，艺人为了适应内容的需要，增大容量，增加情趣，在唱词的第二句和第三句间嵌入七字垛句，使〔剪剪花〕唱腔更加风趣、活泼。例如：

选自《放风筝》
（舒左伦演唱　施裕芬记谱）

1 = D

♩=96

2/4 (1. 2 32 5 | 2 2165 | 5 3 2 35 | 53 2 1 2 | 3 3 3216 | 5 65 6 |

5 5) |【剪剪花】5 6 6 32 | 6 - (6 5) | 3 6 | 5 (32 1) | 1. 2 (6 56) |

风筝（哪）放在二

渐快

5.6 53 | 21 65 | 1 - | 33 3 32 | 32 1 6 | 16 32 |

里 亭，（哪） 那里来了个 女佳人，（哪） 二八女

♩=120

3211 | 33 21 | 12 1 12 | 33 21 | 61 6 | 3.2 332 |

女佳人，（哪） 头上顶的 青手巾，（那个） 脸上搽的 是官粉，八宝彩环

12 1 | 16 16 | 3/4 16 1 6 6 | 2/4 11 16 | 1 1 1 |

坠耳根，红绸花鞋 足下蹬，（哪） 金莲不过 刚*三寸，

33 21 | 6 61 | 33 216 | 5 - | 16 3 |

打扮起来 爱坏 人，（哪） （哎 哎

16 0 | i6 53 | 32 1 | 33 216 | 5. 3 | 5 - ‖

哟） 打扮起来 爱 坏 人。（哪）

* 刚，音“jiang”。

〔满州调〕：〔满州调〕的唱词为五、五、八、三、五句格的长短句式，可增、减字。唱腔为五句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。每句唱腔之后均有一个或补充，或过度，由衬字组成的衬句。唱腔的五句落音分别是“2、1、1、4、5”。例如：

1 = D

选自《学生跳粉墙》
（纪国银演唱 施裕芬记谱）

【满州调】 ♩=84

2/4 22 23 | 21 61 | 2 23 | 2 - | 5 6i | 56 53 |

月光（啊） 照 纱 窗，（啊） （哎 哟）

22 23 | 21 65 | 1 - | 22 3532 | 1. (6 | 1 5) |

纱窗 对 月 光，（哎 哟）

5 6i65 | 4 42 | 5 6i | 56 53 | 22 23 | 21 65 |

梧（啊） 桐（啊） 叶（呀） 落 丹桂（呀） 花儿（啊）

1 - | 6 5 6 1 | 2 2· | 1 1 2 | 4 - | 2 1 2 1 |
香，（哎呀 哎咳）桂（呀） 桂（呀） 花 香， 引动 了（哇）

6 - | 2 16 | 5 - | 12 16 | 5 1 | 65 56 | 5 - |（下略）
意 马 慌。（哎 哎 哟）

选自《尼姑思凡》
（舒左伦演唱 施裕芬 郑庆和记谱）

1 = D
♩= 85

2/4（1 5 5 5 | 5 5 5 3 | 2· 1 6 5 | 5 6532 | 1 6 56 | 1 6）|

【满州调】
5 56 | 6 61 | 2（5 5 | 321 25）| 5 6 | 5· i 5 3 |
过 上了 二 三 年， （哎 咳 哟）

i 6 5 5 | 5 3 2 | 1（1 16）| 5· 6 5 32 | 1（6 5 | 1 6）|
引上 一个 小 娃（呀）娃， （哎 哎咳 呀）

i i | 6（16 5）| 6 6 | i 6· | 6 353 | 21 656 |
先 学 爬 后 学 走，（哇） 然 后 学会 说

1（16 5）| 56 61 | 2（16 5）| 22 22 | 4 - | 44 21 |
话， （哎呀 呀子）喊 喊他 喊声 爹， 喊小 奴家

6 - | 23 216 | 5 - | 12 16 | 5· 6 12 | 65 56 |
喊 声 妈。（哎）

5 - |（5 5 2 1 | 5· 6 1 5 | 3 3 3216 | 5 0 |（下略）

〔鲜花调〕：〔鲜花调〕清新、活泼，常和其他曲牌联缀使用，唱词为五、五、十、十字格的四句结构，唱腔亦为四句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），唱腔的四句落音分别为"5、5、1、5̣"。例如：

选自《张生戏莺莺》
（秋文田演唱　陈志谦记谱）

1＝D

【鲜花调】♩＝96

$\frac{2}{4}$ 3 55 6 i6 | 5 - | 3 55 6 i6 | 5 - | 3 3 55 |
八 月里 桂花 香， 九 月里 菊花 黄， 胆子 大的

i 65 | 3 23 5 32 | 1 - | 31 2 | 2.3 53 |
张 生（哪） 跳 过了 粉白 墙， 好一 个 崔 莺

5 3 2 1 | 6̣ 6̣ 1 | 2 2 1 6̣ | 5̣ - ‖
莺（哪） 她 把 门（哪） 关 上。（啊）

〔扬州调〕：〔扬州调〕在传统曲目中，常被单独用来演唱一个独立的唱段。唱词是十言三句式，多加有嵌字。唱腔为四句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），第四句是第三句腔的重复，四句的落音分别为"5、5、1、1"。例如：

选自《二十四枝花》
（舒左伦演唱　施裕芬记谱）

1＝G

♩＝96

$\frac{2}{4}$ (3̇ 3̇2̇ i2̇ 3̇ | 2̇ 3̇2̇i6 | 6 2̇ 2̇3̇2̇i | 6 5 4 5 | i 6i 65 3 | 2 25 |

【扬州调】

2 2) | 53 5 | 2. 6 | i 2̇i65 | 5 - | 66 60 |
表 家 乡 家 住 在 扬州 城

5̣. 2̇ | i 2̇i65 | 5 - | 66 i6 | 55 3 32 | 2̇ 2̇i 6 i6 |
丁 字 街， （呀） 为只 为 宣统 二年 六 月间 被水

5 3 (5 2) | i i i i i | 6i65 2 i | 5 6i 6532 | 1 - | 3 5 i |
灾，淹坏了才到湖北贵地来，被水

2 32 6 | i i i i i | 6i65 2 2 | 2 5 32 | 1 - ‖
灾（呀）淹坏了才到湖北贵地来。

〔扬州调〕还有四句落音分别为“5、5、2、2”者。例如：

1 = D

选自《倒贴》
（段香云演唱　陈志谦记谱）

【扬州调】 ♩=72

2/4 1 12 5 3 | 2. 32 | 6123 216 | 5 - | 6156 1 | 3. 2 1 3 |
姐（呀的）在（呀　啊）房（呀的）中（啊）哭（哇）啼（呀）

2. 3 216 | 5 - | 2 32 1 6 | 2 32 1 6 | 3535 6 16 | 5 53 5 |
啼，（呀）一把手拉住了我有情郎的手，（啊）

1116 561 | 6165 3523 | 5. 1 653 | 2 - | 5 35 6 16 |
坐下来我有话告诉你，（呀　啊）（哎呀）我的

5 3 0 | 1 1 6 561 | 6165 3523 | 5. 1 653 | 2 - ‖
郎（啊）坐下来有话向你提。（呀）

〔四平调〕：〔四平调〕音调舒缓，长于叙事，多用于悲哀、愁苦的情节之中。唱词为三、三、四词格的十言四句式。唱腔为四句结构，一板一眼（2/4拍）。唱腔在每个词组间有简短的小过门或垫音。唱腔的四句落音分别为“1、5、6、5”。例如：

1 = D

选自《雪梅吊孝》
（秋文田演唱　陈志谦记谱）

♩=60

2/4 (3 3 | 3. 5 3 32 | 1 61 1232 | 5323 2 2 | 3523 2165 | 12 5 3 23 |

【四平调】

5· 6 5 5) | 1 6 5 32 | 1 (21 6 5) | 6 36 5 | (3 25 32 3) | 5 61 1 |

上(啊)孝(啊) 堂 见雪 灵 珠泪(呀)

(0 12 |

6 i 6 5 | 3 32 1 | 3221 61 2) | 5 53 2(5) | 5 5i 6 5 3 | 3 5 3 2 1 1· |

滚 滚,(哪) 哭了 一 声(哪) 我的 短 命的 夫(哇)

(2 55 3 2) | 6 5· 3 | 1 3 21 6 | 1· 2 5(5i | 6523 53 5) | i 35 3 2 |

短 命 的 夫(哇) 君, 大不 该(呀)

(0 21 65 1) (2 35 |

1 - | 2 35 1 12 | 3 (3i 65 3) | i 6 5 | 5 6· 2 | 7 6· |

在花 园(那) 里 游 玩(那) 散 闷,(那)

32 7 6 6) | 6· 3 2 | 5 6i 65 3 | 2 62 1 | (2 65 3 2) | 7276 5 5 |

活 活 是(呀) 小奴 家 坑害 了(哇)

3 5 3 | 35 2 35 | 2· 1 6116 | 5 2· 3 | 5 - ‖

郎 的 身。(哪 啊)

〔四季相思〕:〔四季相思〕是襄阳小曲单曲体中流传较广的一个曲牌。音调悠扬婉转,唱词为长短句式。艺人演唱这支曲牌时,字腔有增有减,因人而异。一板三眼($\frac{4}{4}$拍)的节拍。例如:

1 = E 选自《四季相思》

(舒左伦演唱 施裕芬 徐学荣记谱)

♩=72

$\frac{4}{4}$ (7· 6 7276 5 56 5 56 | 1 12 3 3 2 1 7656 | 5 5 32 5 1 6) |

【四季相思】

(2165)

3· 2 1 6 2 - | 5 i 6 5 3 2 | 1 16 (1 1) 2 5 3 |

春 季 里 相 思 艳阳 三 月

2 32 1 (7656 1 6) | 5 3 6 i6 5 3 2 | 1 6 2 1 15 6· |

天， 百草 发 芽

5 53 (5 56) | 1 2 5 3 | 2 1 6 5 6 - | 5 53 (5 6) 1 2 3 3 |

遍地 花 儿 鲜 （哪） 杨柳 如

2 1 6 5 6 - | 3 32 1 61 2 - | 3 i 6 5 53 |

烟，（哪） 我的 郎 （哎） 为 客

1 16 (1 1) 1 2 5 3 | 3 2 1 (6156 1 1) | 3 3 2 1 6 3 3 |

时常 在 外 边， 妆台 无有 心（来）

2 1 6 5 6 - | 5 5 5 6 1 1 6 3 | 2 1 6 5 6 - |

上， 菱花镜子懒得照容 颜，（哪）

2 - 1 2 1 6 | 5 - 6 61 1 6 | 5 53 3 3 3 2 2·1 6 |

可 怜 奴 梳妆 打扮 无有 我的郎 来 （呀）

3 6 5 3 2 | 1·2 3 3 2·1 6 | 1 12 3 23 6 1 | 1 - 0 0 ‖

见。（哪） （哎）

襄阳小曲主要曲牌中还有〔叠断桥〕、〔银纽丝〕、〔跌落金钱〕等，均因与其他曲种方言上的不同在曲调上有所变异，但在结构上大体上是相同的。

在襄阳小曲中，除上述常用的俗曲曲牌之外，还有〔东北风〕、〔玉娥郎〕、〔白牡丹〕、〔学生歌〕、〔凤阳调〕、〔告阴状〕、〔反五更〕、〔补缸〕、〔无名堂〕、〔卖杂货〕、〔下棋调〕、〔打牙牌〕、〔夸夸调〕等多首杂牌小调。其中，多数为用一个曲牌反复演唱数段词至十数段词的单曲体；但也有与其它曲牌相联缀的小调曲牌。

〔东北风〕：〔东北风〕的唱词为七、七、五句格的长短句式。唱腔为四句体，第四句是第三句的变化重复，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），四句的落音分别为“3、2、5、6”。例如：

1 = D

选自《水漫金山》
（舒佐伦演唱　施裕芬记谱）

【东北风】

2/4 6 i6 5 35 | i 6 5 | i i 6 56 | 1. 2 3 | 5 56 i i | 65 3 2 2 |

青　蛇　白　蛇　船　头　站，　樱桃　小口　唤　东　风，（啊）

2 3 3 2 1 | 23 6 5 | 2 2 2 3 5 | i 3 3 2 1 | 2 1 6 5 | 6 - ‖

扯　起了　五彩　篷，　（哎呀哎呀　哟）扯　起了　五彩　篷。

〔打牙牌〕：〔打牙牌〕由七、七、五三句唱词组成，唱腔由四句构成，第四句是第三句的变化重复，一板一眼（2/4拍）的节拍。四句唱腔的落音分别为“i、2、5、5”。例如：

1 = C

选自《水漫金山》
（秋文田演唱　陈志谦记谱）

【打牙牌】 ♩＝84

2/4 2321 6 i | 2 3 i 6 | 2. 3 i 6 | 5 56 i | i i2 3 3 | 5 3 2 |

一　船（那）撑之在　金　山　寺，（呀）　要与　法海　动刀　兵，

2 3 2 i 6 6i | 6 5 3 2 5 | 6. i 2 | 2 3 2 i 6 i | 6 5 3 2 5 ‖

为　的是　许官　人，（那　哎　咳　哟）为　的是　许官　人。（那）

〔凤阳调〕：〔凤阳调〕唱词的基本句式为十言上下句式，个别句中偶有增字或减字。可四句也可六句构成一个自然段。唱腔为上下句结构，节拍为一板一眼（2/4拍）。上句落“5”音，下句落“1”音。例如：

1 = G

选自《秋江》
（秋文田演唱　陈志谦记谱）

♩＝84　渐慢　【凤阳调】

2/4 (2 23 5 1 | 5 i6 i i6 | 5 3 2 5 | 1. 2 3 2 | 1. 2 1 1) | i 3 21 6 |

陈妙

(5 1)　　　　　　(5. 6 5 1)
3 5. | 6165 3 23 | 5 - | 2. 2 i i | 6 i 6 5 6 5 | 3 23 5 1 |
常(啊) 站在 小船 上， 哭哭啼啼 叫 一声不义 奴的 潘郎。

(1. 2 1 1)　　　　　　(5. 6 5 1)
1 - | 6 5 5 3 | 6165 5 5. | 6165 3 23 | 5 - | 2 i i |
小妹妹 我对 你(呀) 什么 不好，(哇) 为什么

i 6 6 | 3 23 5 | 5. 3 3 2 | 1 2 5 | 3. 2 3 2 | 1 - | （下略）
私 地里 逃奔 秋 江，(啊) 奴的 潘 郎。(啊)

〔补缸〕：〔补缸〕的唱词为七言上下句式，唱腔音调平直，变化较小。当反复演唱多句唱词时，犹如数板和垛句，多用于唱段的叙事和数落的情节之中。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上句落"5"或"2"音，下句落"1"音，段落的最后一句演唱速度放慢，唱词字位也由一拍二至三个字改为一拍一字。例如：

1 = D　　　　　　选自《水漫金山》
（舒左伦演唱　施裕芬记谱）

【补缸】♩=85
$\frac{2}{4}$ 3 3 3 2 2 | 2 23 5 | (2 2 5 5 | 32 1 2) | 3 3 3 2 1 | 2 2 1 |
来 一个 天兵 枪一 杆， 来 一个 怀抱 琵琶 弹，

(1. 6 5 5 | 65 6 5) | 3 3. 2 1 | 3 5 1 2 | (2 2 5 5 | 32 1 2) |
四大 天王 下了 界，

5 5 3 2 1 | 61 2 2 1 | (1. 6 5 | 65 6 5) | 6 6 6 35 3 | 65 3 5 |
孙猴子 筋斗 撂 下 凡， 杨二 郎 放 下 哮 天 犬，

(2 2 5 5 | 32 1 2) | 3 3 2 1 | 21 6 1 | (1. 6 5 5 | 65 6 5) |
哪吒 手持 乾 坤 圈，

i 6 5 3 | 2 3 1 2 | (2 2 5 5 | 32 1 2) | 3 3 2 1 | 61 2 2 1 |
九天 仙女 下了 界， 四大 天王 下 了 凡。

(1· 6 5 5 | 65 6 5) | 6 6 61̇ 3 | 65 3 6 5 | (2 2 5 5 |

天兵天将 来到此，

3 2 1 2) | 2̇ 2̇ 1̇ 6 | 5 5· | 2 3 2 | 1 – | （下略）

白蛇（呀） 一见 泪 连 连。

襄阳小曲的曲牌联缀自由灵活，无曲头曲尾的固定程式。传统的演唱多为一人自拉自唱；二人演唱时，则一人操琴，一人击板或击碟。伴奏乐器是直径为十厘米至十二厘米的竹筒二胡，音色柔和浑厚，托腔性能良好。二十世纪五十年代之后，襄阳小曲搬上了舞台，唱腔伴奏以及演唱形式，进行了多方面的改革，丰富了襄阳小曲音乐的表现力。

文曲音乐　文曲音乐源远流长，种类纷杂。部分音乐源于黄梅一带的渔歌、樵唱、打硪歌及民间小调。

文曲以鄂东方言演唱。唱词有七字句式、五字句式、十字句式和长短句。唱腔可分为文词、板腔、俗曲及民间小调四种类型。音乐属曲牌、板腔混合体结构。

文词。文词又名北词、江北文词。属于文词类的曲牌有〔文词〕、〔车文词〕、〔文词数板〕、〔南词〕、〔四音南词〕。

〔文词〕：〔文词〕长于叙事，多用于篇幅较长，有故事情节的唱段之中，速度中庸，平稳流畅。唱词由三、三、四词格的十言上下句组成。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的上下句结构。上句按唱词的词格分作三个分句，句间有过门，句尾音落于“5”；下句二、三音节间有过门，句尾音落于“2”。例如：

1 = C　　选自《宋江杀惜》（胡玉香演唱　吴淑林　刘孟德记谱）

中速　稍慢　　【文词】

$\frac{4}{4}$ (2̇ 5 6 5 | 1̇ 6 6 3̇ 2̇3̇2̇1̇ 6 5 | 6 5 6 1̇ 2̇ 3̇ 2̇ 5) | 6 5̇3̇ 2̇ 6 (3̇ 2̇ 3̇ 6) |

阎雪姣

2̇ 2̇ 5 35 1̇· 6 | (2̇ 5 3̇ 2̇ 1̇ 2̇ 1̇ 6 | 5 3 5356 1̇ 6 1̇ 6) |

坐上（呃） 房

6 5 3̇ 2̇ 3̇2̇ 1̇ 6 | 1̇ 6 6 3̇ 2̇ 3̇ 7 6 | 5· (61̇ 3 23 5 2) |

心中（呃） 烦 闷，

6 5 3 2 6 (6 3) | 2 32 1 2 6 5 5 3 | (3 35 6 1 61 65 3 2) |

忽然(呃)间 想 起 来 (也)

6 5 3 2 2 (6 6) | 6 56 1. 6 3 5 | 6 65 3 2 - | (下略)

心肺(呃)上(也) 人。(嘞) (哎) (哎)

〔车文词〕：〔车文词〕音调凄婉深沉，适宜于表达悲愤的心情。唱词为三、三、四词格的十言上下句式。唱腔为上下句结构，节拍为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）兼有一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上句与下句间有过门。唱腔的上句落“5”音，下句落“2”音。例如：

1 = C

选自《玉堂春》
（黄冬记演唱　吴淑林　刘孟德记谱）

稍慢　【车文词】

$\frac{4}{4}$ (1 6 6 3 2321 6561 | $\frac{2}{4}$ 2. 3 23 5) | $\frac{4}{4}$ 5 53 2 6 6 - | 2 2 5 3 35 1 6 |

玉堂 春(呃)　跌跑(也)在

2 0 5 3 2 3 21 6 | 5 3 5356 1. 6 | 5 3 23 5 - |

(哎)　都 察 (嘞)

6 5 3 2 3 21 6 | $\frac{2}{4}$ 5 - | (6 61 3 23 | 5 5 2) | 1 1 6 1 |

院，(嘞)　玉 堂(呃)

2 2 3 | $\frac{4}{4}$ 5. 3 2 12 1 6 5 | (3 35 6 1 3 5 3 2) | 6 5 5 3 2. 3 21 6 |

春(嘞) 也 本 是　公子(哎) 提 的

5 6 1. 2 (2 3) | $\frac{2}{4}$ 3 5 | $\frac{4}{4}$ 6 5 6 1 2 - | (下略)

名。(嘞)　(哎) (哎) (唷)

〔文词数板〕：〔文词数板〕常用于曲目的长段叙事，并与〔文词〕相联接。唱词基本句式为三、三、四词格的十言上下句式。唱腔为上下句结构，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），同

〔文词〕相类似，上句也依唱词的词格分作三个分句，分句间有过门。上句句尾落“6”音或“1”音，下句落“1”音，通常从唱词第三段的下句转入〔文词〕。例如：

选自《宋江杀惜》
（程三爱演唱 管丁年记谱）

1 = F

【文词数板】♩=72

2/4 6 56 1 | (3532 1) | 5 5 5 | (6 3 5) | 5 5 3 5 | 6 i |
来至 在 郓城县 无有生根 之

i i 6 | i i i 6 | 6 6 5 3 | 2 2 | 3. 2 | 1. 2 |
地，（呀） 无奈何 关王庙 且 把 身 （呐） 安。

6 56 1 | (3532 1) | 5 5 5 | (6 3 5) | 5 3 5 | 6 6 i |
做父 亲 得一 个 蹊跷 古怪 的

i. (6) | i i i 6 | 5 5 5 3 | 2 2 | 5 3 2 | 1 - | （下略）
病， 三五天 三五夜 一 命 归 了 阴。

〔南词〕：〔南词〕旋律有潇洒、安闲的情趣，多用在唱段中仙人出场之时。唱词为七言四句式。唱腔由四句组成，第三句有一个较长的拖腔，速度缓慢。节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）兼有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍），四句唱腔的落音分别为“6、2、5、5”。例如：

选自《铁板点药》
（陈汉松演唱 吴淑林 刘孟德记谱）

1 = C

【南词】♩=75

2/4 i i 2 i 6 5 | 6 - | i 2 i 6 | 5 3 6 7 6 | i 6 5 3 |
三十 三 天 天 外 天，（唉） 八 洞

3/4 6. i 2 32 i | 5 6i 65 3 2 | i2 3 2 - | 2/4 2 3 | 21 6. |
神 仙 （嘞）降下 凡 间，仙 人 本是 凡人

3/4 5 6 2 - | 2/4 2 3 2 i6 | 65 6. | i 2i 6 | 3/4 5 6 - |

修　炼，　　　　　　　　　　　（唉）

2/4 i 65 3 | 3/4 6 6i 2 32 i | i 6 5653 2 | 2/4 3 5 6 i | 5 - | （下略）

怕只 怕　凡间 人（嘞）　修不 成　仙。（唉）

〔四音南词〕：〔四音南词〕音调悠长，节奏舒缓，常用来表现静寂、忧怨的情绪。唱词为七字句式，唱腔由两句长短不等的腔句组成，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上下句均落“3”音。例如：

选自《贵妃醉酒》

1 = F　　（涂宏记传谱　刘孟德演唱　吴淑林　刘孟德记谱）

♩= 66

【四音南词】

2/4 (2. 3 2321 | 6 5 6561 | 2 5 32 1 | 2 2 5) | 1 6 5 3 | 2 2 5 |

西　　宫

(2 23 5 3 | 2 1 2 5) | 5 6 7 2 | 6. 7 | (5 56 7 2 | 6 5 6) |

夜　　静

3 7 | 6 7 6 3 | 3/4 5 3 2 - | 2/4 6 5 3 | 3/4 2 5 3 - | 2/4 (3 5 3532 |

百　花　　　香，（呃）　（哎）

7 6 7 2 | 3/4 3 5 3 7 6 2 | 2/4 3 3 2) | 5 3 5 | 6 7 6 | 5 6 7 2 |

更　鼓　楼

56 32 | 3/4 5 3 2 - | 2/4 2. 3 5 6 | 3 2 7 6 | 3/4 2 7 6 - | 2/4 6 67 2 7 |

前（嘞）　恨　　更　　长。（哎）　（哎）

6 - | (6 6 7 2 7 | 6 5 6) | （下略）

文曲音乐中，属于板腔体的唱腔，有平板、四板、摇板、一字板以及数板、快板等等。这些唱腔，多用于表现曲目中各色不同的人物。

平板。平板是文曲板腔体唱腔中不可缺少的一种唱腔。用途很广，长于叙事。因用于曲目中的不同人物角色，故平板中又有〔男平板〕与〔女平板〕之分。

〔男平板〕：〔男平板〕善于表达盼望、怀念的感情，常用于表现帝王、权贵等人物。唱词基本句式为十言上下句式，有增字、减字。唱腔为上下句结构，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），唱腔的上句落音不甚严格，一般落“$\dot{2}$”音，下句结束在“$\dot{1}$”音上。例如：

选自《游龙戏凤》
（陈汉松演唱　吴淑林　刘孟德记谱）

1 = ♭D

【男平板】♩=72

2/4 6 6 1 6 | 3/4 3 2 - | 3 2 0 2 3 0 5 | 2/4 6 2 3 7 6 5 |
有孤（屋）王 离却 三宫

3/4 6 1. 3 2 | 5 5 5 3 5 6 5 | 2/4 6 6 5 6 1 |
六 院，（哪） 众梓童

1 1 6. | 3 2 3 7 6 5 | 3. 2 1 6 5 6 | 1 - | （下略）
送为王 五凤 六 全。

〔女平板〕：〔女平板〕的曲调较华丽、明快，起伏较大，常有大跳出现，节奏较强，多用于诉说、规劝的场合。唱词基本句式为七言上下句式，可增字、减字。唱腔为上下句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱腔上句落“2”音，下句落“1”音。例如：

选自《武松打虎》
（胡玉香演唱　吴淑林　刘孟德记谱）

1 = ♭B

♩=75

2/4 (3 3 2 | 3 2 2 1 | 6 3 2 1 | 6 5 3 | 6 5 6 | 1 6 6 1 |

2 2 3 | 5 5 3) | 【女平板】6 3 5 | 5 6 0 | 1 6 3 | 2 (2 5 |
为（也） 人

5 3 2 1 | 6 65 6 1 | 2 2 5) | 3/4 6 3 2 6 (2 5) | 3 2 3 5 6 | 2/4 6 1 2 |
在 世 （哎 呀） 莫

7 6 5 | 1 6 | 3. 5 | 2 (2 5) | 6 5 5 6 | 1 6 6 |
当 （哎） 家， （嘞） 当 家 的 心

3/4 3 2 (5) | 2/4 6 5 3 2 | 1 2 6 5 | 3/4 6. (2 1 5 | 2/4 6 6 2) |
（哎） （哎）

1 6 2 | 3/4 7 6 5 (5 3) | 2/4 3. 5 | 5 6 | 1 - | （下略）
乱 如 麻。 （嘞）

四板。四板又叫做四板调。根据不同人物，不同情节的需要，四板又有〔四板头〕、〔四板调〕、〔哭嚎啕〕、〔哭四板〕之分。

〔四板头〕：〔四板头〕有兴奋喜悦、热烈欢快的情绪，常用于叙事。唱词基本句式为三、三、四的十言上下句式，常有减字、增字。唱腔亦为四句体，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），落音分别为"2、5、6、5"。例如：

1 = G

♩=75

选自《追舟》
（于大毛演唱 丁年 红声记谱）

【四板头】

2/4 (5 5 3123 | 5. 6 1 6 | 1235 2161 | 5. 6 5 5) | 5 56 1 6 |
听 一 （呀）

5323 5 | 6. 1 1235 | 53 1 2 | 5 3 2 1 5. 6 | 3 3 2 6 |
言（哪）来 错 把 潘 郎 怪，（呀）你 的（呀）妹 有 言 来

1 23 21 6 | 5. (6 | 1235 21 6 | 5. 6 5 5) | 6156 1 |
哥 听 开 怀， 但 愿 你

2 2 5 3 | 2321 16 5 | 1 21 6 | (2321 61 5 | 1 21 6) |

到临安　宫花插　戴，

3523 5· 6 | 1 161 2· 3 | 5 56 5 32 | 1 61 23216 | 5 3 5 | （下略）

有凤冠（哪）和霞帔　小妹穿起来。（哎　哟）

〔四板调〕：〔四板调〕的唱词为三、三、四词格的十言四句式。唱腔亦为四句结构，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），四句的落音分别为“2、5、6、5”。例如：

1 = G

选自《庙会》
（蒋火明演唱　吴淑林　刘孟德记谱）

【四板调】♩= 78

$\frac{2}{4}$ 2 32 1· 2 | 3 2 3 | 1 6 12 3 | 2161 2 | 2 2· 33 2 | 1 61 6 |

近前来　带住了公　子手，（唷）你妹妹　有言来

6 23 2 61 | 5 - | 5 56 1· 6 | 2 2 3 | 2 2 7 5 | 1 21 6 |

哥听从　头，三哥哥　你本是官家之后，（喂）

2 2· 33 2 | 161 2 | 6 5 6 35 | 2· 3 21 6 | 5 - | （下略）

携带着　散细银外乡飘　流。（喂　唷）

〔哭嚎啕〕：〔哭嚎啕〕在文曲板腔体音乐中，不是一个独立的板式。它只是附加于〔哭四板〕之前的一种引子或板头，一句似哭似诉的散板腔。为了渲染悲痛欲绝的情绪，艺人多在〔哭四板〕之前附加此腔。

〔哭四板〕：〔哭四板〕多用于悲伤哀怨的情感，在倾诉苦情的唱段中常用它。音调起伏较大，节奏缓慢，为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。唱词为三、三、四词格的十言四句。唱腔亦为为四句体。四句唱腔的落音分别为“2、5、6、5”。例如：

1 = F

选自《玉堂春》
（于大毛演唱　丁年　红声记谱）

稍慢　【哭嚎啕】

サ (5 -) 5 5· 1 6 5 5· 3 2 - ∨ ⋮ 1 6 5 3 2 1 6 5

我的公子（呀）　（哎）

3 2 1 6 3 5 - | 4/4 (5 5 3 23 5 56 1 6 | 1235 2· 3 21 6 5· 6 |

（呀）！

5 5 3 23 5· 6 5 5) | 【哭四板】 ♩=70 5 5 5 32 1· 2 6 5 | 5/4 5 53 2 1 5 5· 666 3 0 |

进（喏）前 来 带（啊 哎） 了（哎嘿嘿嘿呜）

4/4 5 3 3 i 6 5 5 3 | 3· 2 1 3 2· (3 2 5) | 5 53 2 1 5 5 3 |

王 三（哎）公 子 手，（哎 哟） 玉堂（哪） 春（哪）

5 53 5 3 2 21 6 | (6· 1 2 3 1 23 21 6 | 5· 61 5· 6 5 5) |

有言（喏） 来（呀）

5 5 5 3 2· 1 1 21 | 6· 3 5 (5 5 3123 | 5· 6i 5 5 5) |

哥听（喏） 从 头，（呀）

5 5 5 32 1 21 6 5 | 5 53 2 1 5 5 3 | 5 3 2 2 1· 6 5 |

哥本（哪） 是（呀） 官家 子（呀） 王 家（的）之 （呀）

1 1 23 6· (1 6 5) | 5 53 2 1 5 - | 5/4 i 6 5 3 2 666 3 - |

后，（哎 哟） 大不（哎） 该 带银 钱 （叨 嘿嘿嘿呜）

6 3 5 5 3 2 | 1· 6 1 2 2 1 6 | 5· 3 5· (6 |

外 面（叨）闲（叨） 遊。 （哎 呀）

5 5 3 23 5· 6 1 6 | 1235 2· 3 21 6 5· 6 | 5 5 3123 5· 6 5 5) | （下略）

摇板。摇板分〔上把摇板〕和〔下把摇板〕，它们的音调或伴奏手法，都近似戏曲音乐。二者皆因二胡伴奏运用上把位和下把位而得名。

〔上把摇板〕：〔上把摇板〕字密腔短，近似散板。唱词为七言上下句式。唱腔为上下句体，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上句落“6”音，下句落“2”音。例如：

选自《玉堂春》
（涂宏记演唱　吴淑林　刘孟德记谱）

1 = B

♩=72

2/4 (0 53 2332 | 3232 3232 | 1 6 1 6 | 3 3 3 6 | 65 65 65 65 | 6 5.) |

【上把摇板】

32 3. | 2 32 1 6 | 1 3 212 | 6 - | 3 32 12 | 3 - |

本人（哎）抬起头来看，（嘞）这女子好一似

3 32 61 2 | 2 - | 2 76 5 2 | 76 5. | 5 3 6 | 1 3 212 |

玉堂春，（嘞）大堂参见（嘞）冤家面。（嘞）

6 - | 0 3 1 2 | 3 - | 3 6 1 3 | 2 - | （下略）

不由本人泪不干。

〔下把摇板〕：〔下把摇板〕速度可以自由变化，节奏张弛有致，故既可表达愤怒激动的情绪，亦可表达哀怨悲痛之情。唱词为七言上下句式。唱腔为上下句结构，节拍为散板（サ），上句落“6”音，下句落“2”音。例如：

选自《半梁山》
（涂宏记演唱　吴淑林　刘孟德记谱）

1 = D

【下把摇板】♩=72

サ 2 2 3 3 2 6 - (6 6 6 6 : 6 6 6 6) 5 3 2 6 5 5 - 3 6

急慌　忙来　真慌

1 3 2 21 6 6 - : 2 2 5 3 3 - 2 1 6 1 2 - :

忙，（哎）一口鲜血　染胸膛。（呃）

7 6 35 2 7. 6 5 5 - : 3 6 1 3 212 6 (6 6 6 6 :

鱼儿逃脱（是）千重网，（呃）

7.6 56 6 6 6 6) 32 12 3 - 21 61 13 2 2 - (下略)

虎口 逃脱(是) 一双 绵羊。(呃)

〔一字板〕:〔一字板〕多用于唱段中的丑角人物,风趣而诙谐。唱词为七言上下句式。唱腔为上下句体,节拍为有板无眼($\frac{1}{4}$拍)。上句被多次重复,犹如数板和垛句。上句落"2"音,下句落"1"音。例如:

1=G

选自《追舟》

(陈士波演唱 吴淑林 刘孟德记谱)

【一字板】♩=75

(前略) | $\frac{1}{4}$ 5 55 | 6165 | 3 31 | 2 | 1 61 | 2 | 3 31 | 2 | 5 55 | 6165 |

秋江 河下 一小 舟,(一 木子 欧)一小 舟, 小小 鱼船儿

3 31 | 2 | 6 61 | 2221 | 3.1 | 2 | 55 1 | 6165 | 3556 | 1 |

浪里 游, 前面 下了一个 金丝 网, 后面 下了一个 钓 鱼的 钩。

55 | 6153 | 3331 | 2 | 65 | 3532 | 3331 | 2 | 561 | 653 |

螺蛳 蚌壳 滚它娘的 蛋, 金丝 鲤鱼 来上我的 钓, 到晚 来,

3 31 | 2 | 6161 | 16 | 3.1 | 2 | 556 | 53 | 3 31 | 2 |

坐船 头, 你一 盅, 我一 瓯, 一天 烦 两天 愁,

5 55 | 6165 | 361 | 5 | 5555 | 23 | 6 | 6 | 6.1 | 56 | 1 | 1 - ‖

艄公 坐在一个 船头 上, 岸边来了 一 道 姑。

〔数板〕:〔数板〕的唱词为十言上下句式。唱腔为上下句体,音调平直,似唱似说,节拍为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)。唱腔上句落"2"音,下句落"5"音。例如:

1=G

选自《宋江杀惜》

(陈士波演唱 吴淑林 刘孟德记谱)

【数板】 稍快

$\frac{2}{4}$ 3216 1 | 3553 2 | 3553 2.3 | 2 1 | 2 - |

曾不 记 你父 亲 你母 亲 身 遭 大

2 3 2 | 3 5 5 3 2 3 | 2 2 2 1 | 1 1 | 2 1 6 |

难，（嘞）你 父 亲 你 母 亲 带 你 去 逃

5 - | 3 2 3 5 | 0 5 5 5 3 | 0 5 3 3 | 2 1 1 | 2 2 |

生。逃 难 时 逃 至 在 湖 广（呃）应 城 县，（嘞）

2 2 2 | 5 3 3 3 | 2 3 2 1 | 2 1 1 6 | 5 - | （下略）

落 至 在 马 王 庙 内 苟 且 安 身。

除上述板腔曲牌之外，文曲音乐中还有从戏曲唱腔中吸收借鉴来的〔西皮〕、〔二流〕、〔倒板〕、〔抖板〕、〔快板〕以及具有板腔特点的〔拾金钗〕等曲牌。

文曲音乐中属于俗曲曲牌，或与之相近的曲牌有〔叠断桥〕、〔垂金扇〕、〔孟姜女〕以及〔秋江调〕、〔琵琶调〕等等，这其中多数为一曲多用的单曲体曲牌，其中也有与其它曲牌相联缀的曲牌。

〔垂金扇〕：〔垂金扇〕唱词的基本句式为十、十、五、三、五句格的长短句式，可增字、减字。唱腔为五句体，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），五句落音分别为“5、5、1、5、1”。例如：

选自《秋江》

1 = G （王凤姣 陈士波演唱 吴淑林 刘孟德记谱）

♩=72 【垂金扇】

$\frac{2}{4}$（5653 5 2 | 5632 1）| 6 53 5. i | 6553 5 | 56 i 2321 | 6i 635 |

（陈妙常唱）转 面 来 我 就 把 艄 公 老 儿 叫，（哎）

5556 2 2 i 6 | 3561 5. 3 | 6 i 3 5 5 2 | 3532 1 | 3561 5 3 |

你送我的 潘相公 去 科 场， 回 头 来 重（啊）有 赏；（哎） 去 科 场，

i 3 3 5552 | 3532 1 |（5653 5 2 | 5632 1）| 6i63 5 | 6i63 5 |

回 头 来 赏 你大龙 洋。（哎） （潘唱）回 头 来 我 就 把

56 i 6532 | 35235 | 3561 6553 | 3235 2321 | 655 653 |

鱼（哎）划 子 叫，（外） 你送我的 陈姑姐 回转庵 堂，（呃） 回头来 重 有

1656 1 | 1 2 3 5 2 3 2 1 | 6 5 5 6 5 3 | 1656 1 | （下略）
赏；（呃）回转庵堂，（呃）回头来重有赏。（呃）。

〔秋江调〕：〔秋江调〕既适宜于长段叙事，亦适宜于演唱小段。唱词为三、三、四词格的十言上下句式。唱腔为上下句结构，上句落"6"音，下句落"2"音。其节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。例如：

1＝G

选自《双下山》
（陈士波演唱　吴淑林　刘孟德记谱）

【秋江调】♩＝72

$\frac{2}{4}$ 1 16 1 | 2 － | 5 6 i | 5 6 5 3 | 2 3 5 6 | 3 2 1 6 |
小尼僧正青春年方二

3 2 | 1 6 5 | 6 － | 1 6 1 2 | 5 5 3 | 5 6 1 |
八，被师父（哎）削掉

2 － | 3 3 5 | 6 i 6 3 | 5 5 3 | 2 － | （下略）
了奴家的青丝发。

〔叠断桥〕：〔叠断桥〕又叫〔红绣鞋〕，为二人对唱。唱词上句为若干六字和五字构成的垛句，下句为十字句。唱腔上句为垛句，句数不等，落音自由，下句落"6"音。唱腔为一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）与一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的混合节拍。例如：

1＝D

选自《追舟》
（王凤姣　陈士波演唱　吴淑林　刘孟德记谱）

♩＝90

$\frac{2}{4}$（5 5 6 | 5 5 5）| 【叠断桥】 $\frac{3}{4}$ 5 3 5 6 i6 5 3 | $\frac{2}{4}$ 356i 5 3 | $\frac{3}{4}$ 5 3 5 321 2 |
陈姑姐过船来，（哎哟）骂一声潘秀才，

2 32 1 6 1 | $\frac{2}{4}$ 6 32 2 | 5 6i 5 63 | $\frac{3}{4}$ 23 5 321 2 3 2 6 | $\frac{2}{4}$ 6 61 2 |
（哎哟）嫩牡丹花未开，（呀）潘郎你先采，（呀）（勿勿子呸）

3/4 2. 3 5 63 2 3 2 | 2/4 1 2 1 5 6 | 6123 2 5 | 6 - | (2 3 2 1 |
半 路 上 抛别奴 该是不 该。(哎 哟)

6 5 6561 | 5 5 5) | 3/4 5 3 5 5 6i 5 | 2/4 3561 5 3 | 3/4 2 3 5 5 1 2 |
潘必正 把眼 开，(哎 哟) 贤妹妹 听开 怀，

2 32 1 6 1 | 2/4 5 65 3 2 | 5 65 3 | 3/4 5 5 6 6 61 2 2 | 2/4 6 6 1 2 |
(哎 哟) 怪只 怪(呀)老姑 母， 不要 你跟 我 来，(呀) (呀 呀子沙)

2. 3 5 3 | 2 3 2 1 6 | 3/4 1 2 1 5 6 | 2/4 6123 2 3 5 | 6 - ‖
半 路 上 抛别贤 妹 真是 不 该。 (哎 哟)

文曲中的小调甚多，经常演唱的有〔算命调〕、〔九连环〕、〔放风筝〕、〔下江相思调〕、〔五更调〕、〔下棋调〕、〔瓜子仁〕、〔卖杂货〕等，这些小调多为一曲多用，属于单曲体，曲牌名称往往也就是曲目名称。如：

〔算命调〕：〔算命调〕的唱词为七、七、五、五句格的长短句式，可增字、减字。唱腔为四句体，一板一眼（2/4拍）间有一板两眼（3/4拍）。四句落音分别为“2、6、5、5”。例如：

1 = F （黄尔太演唱 吴淑林 刘孟德记谱）

♩=66 【算命调】

2/4 (5. 6 5 5 | 2 16 5 6 | 5 5 5) | 5 5 6165 3 | 3/4 3 2 1 2 3 2 |
将身 走 出了 自(哎)家 门，(嘞)

2/4 5 5 6 5 3 | 12 3 2 1 6 | 6 5 6126 | 5 - | 5 5 3 2 1 |
将身 走 出了 两 扇 门，(嘞) 出外 去算 命， 出 外 去(外)算

2. 3 21 6 | 5 - | (5 5 6 5 | 3231 2 2 | 6 5 1 2 | 3/4 1 16 5 5 5) |
命。(嘞 哟)

$\frac{2}{4}$ 1 1 2 | i i6 5 3 | 5 5 321 | 2 3 2 | 5 5 5 i653 | 123 2 16 |

将身(嘞)走出了(外)自家门外，(也)一(也)步一步往前行，(嘞)

6 5 5 6 1 | 2 3 2 6 5 | 5 5 351 | 2. 3 2 6 | 5 - ‖

不觉来了(哎)大户先生，口喊叫算命。(嘞 哟)

〔下江相思调〕：〔下江相思调〕又名〔下江四平〕、〔十二月想郎〕，音调柔和，节奏活泼。唱词的基本句式为七言四句式，但多有增字和“郎呀郎”等衬句。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句结构，其落音分别为“2、5、6、5”。例如：

1 = G （于大毛演唱 胡信忠记谱）

【下江四平】 ♩=82

$\frac{2}{4}$ 5 53 5 5 | i 6 5 i | 63 5 | (5 3 5 5) | 3 35 6 6 |

正月里(呀)思想我的郎(呃) (郎呀郎呃)

65 36 | 53 2 | (2 31 2 5) | 53 55 | 6 - |

是新年，(呃) 才郎哥

i6 5i | 63 5 | 5 1 2 2 | 5 5 1 2 | 21 6 5 |

出门去 算来算去有了大半年，(哪)

(5 3 5 5) | 5 5 5 32 | 1 21 6 5 | 5 3 5 i | 63 5 |

少(哇)年的(呀) 一朵好鲜花(呃)

5 1 2 2 | 5 6 5 3 | 2 121 | 6 (1 6 5) | 553 55 |

我的郎(呀)你不回来采，(哎 哟) 到后

6 - | i. i 5i | 63 5 | 3 35 6 6 | i 65 3 6 |

来无有儿女 (郎呀郎呀)苦似那黄

5 3　2 | 5 5 1 2 | 2 1 6 5 | (1 2 2 1 6 | 5 -) ‖

连　（咃）后 悔 也 枉　然。　（啦）

小调除作为单曲体之外，也有将小调用于曲牌联缀中的，如〔黄梅山歌〕。

〔黄梅山歌〕：〔黄梅山歌〕的唱词为七言五句式。唱腔为五句体，节拍为散板（艹），五句落音分别为“i、5、5、i、5”。例如：

选自《秋江》

（易春华　吕金妏演唱　刘孟德记谱）

1 = F

（笛引）艹（5 - - 5 5 6 5 i 2 3 2 3 2 i 6 i 6

5 - -）【黄梅山歌】5 5. 5 6 5 5 6 2 - - 6 2 i 2 2 i 6 2 2

（艄公唱）秋 江 河 上 一 叶 舟，（哎）轻 橹 荡 尽 古

i 5 6 6 5. - - 6 2 2 i 6 i 5 6 5 0 5 i 2 6 5 5

今　愁，（哎）壮 虾 肥 鱼 添 美 酒，（喂）（我）早 去 苏 州

3 i 6 5 6 2 - - 6 2 i 2 2 i 6 2 i i. 6 5 6 6 5.（下略）

宿 扬　州，（喂）江 风 拂 拂 白 了　头。（喂）（水声）

文曲的曲目有两种结构形式，一为单曲体；一为曲牌、板腔混合体。单曲体曲目多为有简单故事情节，一曲多词的小曲目；混合体曲目多为有故事情节，有人物角色的长段子。传统的演唱形式，一为一人自拉自唱；一为二人搭档，一人操琴，一人击板，分角色演唱。

文曲的伴奏乐器原只有云板和一把二胡。后来加进了弹拨乐器三弦，并同时使用两把不同弦式的二胡伴奏，艺人称为“老少配”。一把为木质六方形琴筒，声音清脆，定弦“5—2”；另一把为竹质圆形琴筒，音低沉宏亮，定弦为“2—6”。二胡演奏以指关节触弦，用按、揉、打、滑相结合的指法，有特殊的韵味。三弦定弦为“5—2—5”，二胡随演员嗓音高低定弦。乐器伴奏手法为随腔走，但也有在伴奏中加进繁简适度的装饰音，或伴以颤弓长音的。

郧阳曲子音乐　郧阳曲子音乐中部分唱腔曲牌与湖北小曲、长阳南曲中的唱腔为同源异流；另有部分曲牌由相邻陕西省的眉户清曲（艺人称之为“陕调”）及河南省的大调曲子（艺人称之为“北调”）传入后组成。在长期流传过程中，又吸收了本地民歌小调，逐渐形成了具有本地风格特征的郧阳曲子音乐。

郧阳曲子以郧阳方言演唱。其唱腔音乐结构，除少数单曲体外，均为曲牌联缀体。现存曲牌约五十余支，分为越调类、背宫类、鼓曲类和小调类四种。

越调。越调类曲牌由〔越调头〕、〔越调尾〕、〔慢数〕、〔紧数〕、〔诗篇〕五支曲牌组成。

〔越调头〕：〔越调头〕长于叙事，具有启腔功能，绝大多数唱段都用它起唱。唱词基本句式为八、七、七句格的长短句式，有增字。唱腔为三句体，第一句分两逗，间有过门，句尾落“5̣”音；第一、二句间有长过门，第二、三句分别落于“1”音上和“5̣”音上。节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。在唱段中，〔越调头〕只唱一遍。例如：

选自《渔樵耕读》唱段

1＝F　（詹世镇　罗传弟传谱　查茂华演唱　徐树堂　王志清记谱）

♩＝101

$\frac{2}{4}$ (0 0 33 | 2 3 6̣ 5̣ | 1 5̣ 1 11 | 2321 6̣1 5̣ | 1111 2232 | 1113 2156̣ |

【越调头】

1 1̣ 1) | 5 6 6 5 | 5 2 5 | (0 32 1112 | 3332 3 5̣) | 2 3 5 5 |

渔　翁　垂　钓　　　　樵　夫

0 5 2 3 | 2 1 21 6̣ | 5̣ (5̣ 5 33 | 2321 1 5̣ | 1111 2232 | 1113 2156̣ |

登 高，

1 5̣ 1) | 5. 6 1 2 | 3 32 3. (3 | 3 3) 2 3 | 5 5 0 i | 6 5 3 2 |

农　民　耕（啊）种　　爱　禾　苗，

(0 33 |

1 (5̣) 5 5 | 6 5 5 5 | 3 2 1 1 | 0 5 2 3 | 2 1 21 6̣ | 5̣ - |

读书　人十年　寒窗竟　占鳌。

2321 1 5̣ | 1111 2232 | 1113 2156̣ | 1 1̣ 1) | （下略）

〔越调尾〕:〔越调尾〕只用于唱段的结尾,具有煞腔功能,在唱段中只用一次。其唱词基本句式为七言四句式,多有增字。唱腔也由四句构成,前三句速度较快,常用有板无眼($\frac{1}{4}$拍)的节拍,最后一句转一板一眼($\frac{2}{4}$拍),速度渐慢,直到结束。第一句落"2"音,二、三、四句均落"1"音。例如:

选自《小寡妇上坟》

1 = $^{\sharp}$F　　(杨光汉　罗传弟传谱　查茂华演唱　徐树堂　孙解风记谱)

【越调尾】 ♩=92

$\frac{1}{4}$ 5. 5 | 1 | 5 35 | 3 (33 | 3 5) | 5 | 3 2 | 1 (5) | 5 | 5. 4 | 3 | 2 |

仰(哎)观　天(嘞)下　皆　春　色,

2 2 | 2 5 | 2323 | 2 1 | 6 | 5 | 3 | 2 1 | 0 61 | 6 5 | 1 | i 6i |

唯有　(的)吾　门(嘞)独(喂)　素　寒,(嘞)　恩爱的

6i 6 | 6 6 | 6 6 | 6 5 | 5 3 | 2 2 | 3 32 | 1 1 | 1 (33 | 2321 | 1 5 |

夫妻肝肠　(哎)断(哎)　好不惨(哎)　然,(哎)

1111 | 2232 | 1153 | 2156 | 1 5 | 1) | $\frac{2}{4}$ 2 2 35 | 2. (3 2 5) |

要相(啊)　逢

稍慢

3553 3 | $\frac{3}{4}$ 53 3 5 6 5 3 | $\frac{2}{4}$ 2. (3 2 5) | 1 1 2 26 | i - | (下略)

除非是　鼓打三(嘞)　更　梦里团圆。(罗)

〔慢数〕:〔慢数〕曲调委婉柔美,既可叙事,又可抒情。多紧接在〔越调头〕之后。因常多次反复以揭示唱段的主要内容,故又称〔扯不断〕。唱词为四、四词格八字上下句式,时有增字。唱腔为上下句体,每句分句间有二至三小节过门,而句与句间则过门短小,上下句皆落"1"音。节拍为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)。例如:

选自《秦琼观阵》

1 = F　　(李少楼演唱　王志清　黄源怀　徐树棠记谱)

【慢数】中速

$\frac{2}{4}$ i 65 | 6. i 5 6 | 5. 3 2 | 2 (3 6 1 | 2223 1233 | 2223 2 5) |

姑　表　弟　兄　(哎)

5. i 6 5 | 5 65 2 | 3/4 3. 2 1. (2 1 5) | 2/4 3 2 1 | 3 2 1 |
恩 情 甚 重， 胜 似 同

6 (65 3 5 | 6 66 56 7 | 6. 7 6 5) | 5 6 5 | 5. 3 2 | 3/4 3. 2 1. (2 1 5) |
胞 共 母 所 生。

2/4 6 5 | 6 5 65 | 3 2 (22 | 2 3 6 1 | 2222 1233 | 2223 2 5) |
杨 林 老 贼

6 6 5 5 | 5 2 | 3/4 3. 2 1. (2 1 5) | 2/4 3 2 1 | 3. 5 2 1 | 6 (65 3 5 |
摆下埋伏 大 阵， 要 与 二 哥

(0 32 1. 2 |
6 66 56 7 | 6 67 6 5) | 5. i 6 5 | 5 6 5 | 1 - | 1 5 5 5) | (下略)
大 动 刀 兵。

〔紧数〕:〔紧数〕主要用于唱段中气氛热烈，情绪紧张处。可一曲多用。唱词为上下句式，七字句或十字句皆可。唱腔为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)，上下句体，上句落“6”或“1”音，下句落“2”音。上下句之间连接紧凑，很少拖腔。例如：

选自《小寡妇上坟》

1 = #F （杨光汉、罗传弟传谱 查茂华演唱 徐树棠、孙解凤记谱）

【紧数】♩=88

(0 11 1 6)
5 53 5 | i 5 5 | 2 2 1 | 6 0 | 3 61 1 6 | 3 3. |
小 寡 妇 哭 到(喂) 伤 心 (哎) 处， 红 日 (啊 的) 滚 滚

3 5 35 3 | 2 (23 2 5) | 5 35 5 | 6 6 5. 6 | 3 2 1. 2 | 6 (11 1 6) |
向 西(耶) 沉。 手 牵 着 儿 和 女 回 家 转，

(5 i)
5 56 1 | 2 12 3 3 | 5 6 1 61 | 2 (23 2 5) | 53 5 (5 5) | 61 6 0 55 |
猛 抬 头 又 只 见(哪) 满(哪) 天(乃) 星。 经 过 大 门 她把

3 2 1 1 | 6 (1 1 1 6) | 3661 1 | 2 12 3 3 | 61 1 32 5 | 2 (23 2 5) |

堂(啰)屋(啰) 进， 灵 位 (呀) 就 在 (呀) 面 前 (呀) 存，

66 5· | i 6 5 | 23 1 1 | 6 (1 1 1 6) | 5 56 1 | 2 12 3 3 |

不由 她 涌 出 了 伤 心(啊) 泪， 哭 罢 了 坟 墓 (呀)

25 3 1 | 2 - | サ (2 22 2 2 2 5 2 5 22 2 55 5 6 5 2 4 6 5 4444

又 哭 灵。(哎)

2321 6 1 2 -) | (下略)

〔诗篇〕:〔诗篇〕又名〔诗片〕或〔石牌调〕。由〔紧数〕和〔慢数〕糅合而成，既有〔紧数〕的急促，亦有〔慢数〕的抒情，常用在较长唱段的中间部分。唱词为七言或十言四句式，在第三句中，常视情节需要嵌入一连串数字相等的垛句。音乐为四句式，节拍为散板(サ)转一板一眼($\frac{2}{4}$拍)，第一句落 "6"或"5"或"3"音，二、三、四句分别落"2、1、2"音。例如：

1 = #F

选自《闺阁女子做梦》

(杨光汉、罗传弟传谱 查茂华演唱 徐树棠、孙解凤记谱)

【诗篇】稍慢 ♩= 82

サ 61 6· 6 - 6 i 6535 6516 6 - | $\frac{2}{4}$ 6 i 6 53 | 6 6 5 |

爹 妈 一 见 着 了 慌，(哎) 忙 请 木 匠

3 23 5653 | 2 2· | (5 55 5 1 | 2· 3 2 5 | 5 55 5 1 | 2· 3 12 3 |

打 嫁 妆，(哎)

2· 3 2 5) | 1 16 1 1 | 6· 6 5 0 | 3· 3 3 3 | 3· 3 3 3 | 3· 3 3 3 |

那 嫁 妆(啊) 打 的 是： 水 桶 脚 盆 箱 子 柜 子 椅 子 桌 子

5 5 32 | 1 1· | (2 23 1 6 | 5 5 1 | 6 5 4 | 5 55 5 2) |

这 几 样，(哎)

6 6i 6 5 | 6 6 5 | 3 0 5653 | 2 2· | (5 55 5 1 | 2 23 2 5 |
又请 裁缝 缝 衣 裳。(哎)

5 55 5 1 | 2 23 12 3 | 2· 3 2 5) | (下略)

背宫。背宫类曲牌由〔背宫头〕、〔背宫带垛〕和〔背宫尾〕三支曲牌组成。背宫是该曲种最富抒情的唱腔，曲调流畅委婉，速度徐缓，善于表现细腻的感情。

〔背宫头〕:〔背宫头〕唱词由四句组成，一、二句为七字句，三、四两句为十字句。唱腔为四句体，每个句尾都有一个稍长的拖腔，第一句由散板（サ）启腔后转入一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），一、三句落"5"音，二、四句落"1"音。例如：

1 = #F

选自《闺阁女子做梦》
（杨光汉 罗传弟传谱 查茂华演唱 徐树棠 孙解凤记谱）

【背宫头】稍慢

サ 22 6 1· 2 1 2 5 65 456i 65 45 6 5 - | $\frac{2}{4}$ ♩=72 5 5 i i6 |
旗罗 (哎) 伞(哪)扇(哪)

5 65 5 2 | 5· 32 | 1· (2 5 5) | 2 12 4 | 5654 2 1 | 24 6 5 |
多 热(耶) 闹，(哎

(5 55 5 5)
1 61 2421 | 5· 1 65 4 | 5· 2 | 5 - | 1 61 2 32 | 1 (21 71) |
哎) 辞(啊) 别

(5 55 5 5 |
5· 3 2321 | 6· 5 45 6 | 5 - | 5 55 5 2) | 1 1 21 | 6 61 | 3 31 2 |
祖 (喂) 宗 升(乃) 三(乃)

0 23 1 2 | 5· i 5 | 2421 7124 | 1· 4 21 76 | 1· (2 1 5 | 1· 2 1 5) |
炮，(啊 哎)

6· 5 4 5 | 6· 5 45 6 | 5 - | 3532 1 | 2 12 5 3 | 2 - |
又请 辞 别 (哎)

5 i 6 | 5· 2 | 5 i 6 | 5· 2 | 5· 32 | 1· (1 5 5) |
爹 爹 妈 妈 并

2 12 4 | 5654 2 1 | 24 6 5 | 1 61 2421 | 5· 1 65 4 | 5· 2 |
老 (喂) 少，(哎 哎)

(5 55 5 5)
5 - | 1 2 | 0 5 4 5 | 2 21 7 1 | 2 23 21 6 | 5 (55 5 5) |
再 (耶) 辞(哟) 别(耶)

1 2 | 2 6 5 | 5· 32 | 1 (21 7 0) | 5· 3 2321 | 6· 5 45 6 |
三 亲 六 眷 上 花

5 (55 5 5) | 5· 6 1 6 | 5 1 6 5 | 3 5 2 3 | 5· 1 3 2 | 1 1 2 5 | 1 (1 1 |
轿。 (哎)

5 56 1 21 | 5 1 6 5 | 3 33 2312 | 3 5 5332 | 12 3 21 5 | 1· 2 1 5) | (下略)

〔背宫带垛〕:为了内容需要，有时在〔背宫头〕第四句唱词中加进数个一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四字、五字或六字的唱词，谓之〔背宫带垛〕。例如：

选自《秦琼观阵》

1 = F （李少楼演唱 王志清 黄源淮 徐树棠记谱）

稍慢

（【背宫头】前三句略）$\frac{2}{4}$ 1 2 | 0 5 4 5 | 2 21 7 1 | 2 21 6 | 5· (5 5 5) |
他 (耶) 摆(呀) 下

【背宫带垛】中速

1 2 4 | 2· 6 5 | 1 2 | 2· 6 5 | 1 2 | 2· 6 5 | 1 2 |
一 字 长 蛇，二 仙 传 道，三 战 吕 布，四 马

2· 6 5 | 1 2 | 2· 6 5 | 1 2 | 2· 6 5 | 1 2 |
投 唐，五 虎 擒 羊，六 出 祁 山，七 擒

6 1 6 5 | 1 2 | 1 2 6 5 | 1 2 | 2· 6 5 | 1 2 |
孟 获， 八 门 紧 锁， 九 宫 八 卦， 十 面

2 6 5 | 2· 4 2 1 | 6 6 0 1 | 6· 5 4561 | 5 - | 5· 6 1216 |
埋 伏， 锁 子 金 甲 连(哪) 环 阵。 (哎)

5 1 6 5 | 3 5 2 3 | 5· 1 3 2 | 1 1 2 5 | 1 (1 1 | 5· 6 1121 |

5 1 6 5 | 0 33 2312 | 3 5 5332 | 1 23 21 5 | 1· 2 1 5) | (下略)

〔背宫尾〕:〔背宫尾〕具有煞腔功能。唱词的基本句式为八、七、七、七四句式，多有增字。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句体，四句落音分别为“1、5、5、1”。例如：

选自《拷打红娘》

1 = F

（詹世镇演唱 王志清、徐树棠记谱）

【背宫尾】中速

(前略) $\frac{2}{4}$ 1 1 2 32 | 1 21 7 1 | 5 65 2 1 | 6 5 45 6 | 5· 2 |
青(乃)丝 打 散

5· (5 5 5) | 1 6 1 | 3 31 2 | 0 1 2 | 5 i6 5 3 |
玉 簪 损(嘞) 伤,(哎)

中速

2321 71 2 | 1 21 7 | 1· 5 | 1· (1 1 5) | 6· 5 4 5 | 6· 5 45 6 |
曾 不

5 - | 3532 1 | 2312 5 3 | 2 - | 5 45 i 6 | 5· 2 |
记 (哎) 白 马 将 军

5 45 i 6 | 5· 2 | 5· 32 | 1 - | 2412 4 | 5654 2 1 |
解 围 普 (哎) 救 寺 一

2· 6 5 | 6161 24 6 | 5· 1 65 4 | 5· 2 | 5·（5 5 5）| 1 2 |
桩，（哎） 到（哎）

0 5 4 5 | 2 21 7 1 | 2 2 21 6 | 5·（5 5 5）| 1 2 | 2· 6 5 |
今(哎) 日(哎) 怨 女 旷 夫

1 2 | 2 6 5 | 2 5 2 21 | 6 6 1 | 6· 5 4 | 5 5 |
各 自 成 双，反 来 拷 打 小(哎) 红 娘。(哎)

5· 6 1 1 | 5 1 6 5 | 3 5 2 3 | 5 1 3 2 | 1 1 2 5 | 1 - |
(哎)

（5· 6 1121 | 5 1 6 5 | 3 5 2 3 | 5· i 3 2 | 1 1 2 5 | 1 -）| (下略)

鼓曲。鼓曲类曲牌从大调曲子音乐衍变而来。由〔鼓头〕与〔鼓尾〕两支曲牌组成：

〔鼓头〕：〔鼓头〕的功能、结构与〔越调头〕相似。唱词的基本句式为八、七、七句格的长短句式，二、三句多见增字。唱腔由三句构成，落音分别为"2、5、1"，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。例如：

选自《三顾茅庐》唱段

1 = #F （蒋文忠传谱 汤国祥演唱 陈崇阳 查茂华记谱）

【鼓头】♩=108

$\frac{2}{4}$ 3 5 3 5 | 6· 5 | i 3 0 | 3 5 3 | i 5 6 | 3 2 |
风 和 日 暖 去 访 高

3 - | 2 1 2 | 2·（3 6 1 | 2 23 2 5）| 3 5 3 | i 5 |
贤， 一 行 三

3 2 1 | 3 2 | 1 （0 2 | 5 6 1）| 5 5 | 5 0 |
人 离 了 新

i 0 | 3 5 6 3 | 5 - | 5 3 5 | 6· 5 | i 5 6 5 |

野 县，带领 关 张

3 2 | 0 3 | 3 - | 3· 2 3 | 1· (2 | 5 6 1) ‖

直 奔 阳 关。

〔鼓尾〕:〔鼓尾〕为音调上与〔鼓头〕相呼应的煞腔曲牌。唱词基本句式为七言四句式，也可六句构成一个段落。唱腔为四句体，有板无眼($\frac{1}{4}$拍)，四句唱腔落音分别为“5、5、2、1”，六句时，前四句上句可落“5”也可落“3”，下句落“5”后两句与前同，落“2”和“1”音。节拍为有板无眼($\frac{1}{4}$拍)，节奏紧凑，结束时才渐慢下来。例如：

1 = #F

选自《三顾茅庐》
（汤国祥演唱　陈崇阳　查茂华记谱）

【鼓尾】♩=120

（前略）| $\frac{1}{4}$ 3563 | 5 | 0 | i | i | 3 | i | 5 | 3 2 | 1 | 3 5 | 2 |

他 君 臣 回 到

1 | (0 1 | 5 6 | 1 | 0) | 5 | 0 | i | 0 | 3 5 | 6 3 |

新 野 县，

5 | 5 0 | 3 5 | 3 5 | 0 6 | 5 6 | 2 | 2 3 | 5 | 5 0 | 3 3 |

曹 仁 领 兵 来 犯 关， 刘、关

3 3 | 3 2 | 3 | 6 | 0 | i | 3 | 5 5 | 5 5 | 3 5 | 6 5 | 5 |

张 闻 听 忙， 布 阵， 诸葛 亮 定 下 巧

2 3 | 5 | 0 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 0 | 3 5 | 6 | i |

机 关， 初 出 茅 庐 第 一 功，

3 5 | 3 | 2 1 | 2 | 0 | 0 | 6 1 | 1 | 0 | 3 | 3 5 | 3 2 |

你 看 他，（白）怎样？（唱）火 烧 博 望 大

1 | 0 | 5 | 5 3 | 3 2 | 1 | 1 | (1. 2 | 3 3 | 2 1 | 6 5 | 1) ‖

破　　曹　瞒。（来）

除上述各有“头”有“尾”，并以其为主干可构成唱段的三类曲牌外，另有为数甚多，可穿插于上述曲牌中联缀使用的辅助曲牌。它们是经过融化的俗曲曲牌及本地富有特点的民间小调。它们情趣各异，但都为郧阳曲子音乐中不可缺少的有机部分。如〔断桥〕、〔跌落金钱〕、〔银纽丝〕等。

这类曲牌中，还有一些一唱众帮、反复演唱多段唱词的曲牌。它们是由当地民歌衍变后进入曲艺中的，极有乡土气息。增加了音乐新鲜活泼、热闹风趣的气氛。如〔三朵花〕（又名〔闹莲花〕、〔梅花落〕）、〔大钉缸〕（又名〔缸调〕）、〔呀儿哟〕、〔小钉缸〕、〔太平年〕等。它们有的有固定的帮唱衬句，如〔三朵花〕在第三句后加唱“三朵梅花开，一朵梅花”，第四句后加唱“呀梅花，花儿闹莲花，金钱梅花落，啷当梅花”。有的还根据唱段内容，加上与唱词内容相呼应的专用衬句，如《王大娘补缸》中的〔大钉缸〕“一根绳子拿在手〔软不溜溜一溜溜〕，十道八道捆上缸〔紧不啷当一啷当〕”等。极有风趣。

此外还有〔剪剪花〕、〔打洞〕、〔吹腔〕、〔徽调〕、〔清平调〕、〔梳妆台〕、〔阴四平〕、〔雪花飘〕、〔汉江〕、〔一串铃〕、〔太湖〕、〔落江〕、〔满江红〕、〔苍龙下海〕、〔杏花村〕、〔打枣〕、〔阳调〕、〔坡儿下〕、〔四小景〕、〔四季相思〕等曲牌。

郧阳曲子唱腔音乐除少数曲牌如〔满江红〕、〔四小景〕、〔四季相思〕为单曲反复体外，都为曲牌联缀体。因其唱腔曲牌具有不同表现力和不同特点，故唱段中曲牌的连结也是多样的。（一）以越调类相连接的两种格式：一为只由〔越调头〕与〔越调尾〕构成，如《渔樵耕读》。除唱词开始的两个短句被看作是两个独立句子外，全段唱词为八句，故艺人称其为“八句子”，多表现抒情小段。另一种在小有情节的唱段中使用〔越调头〕—〔慢数〕—〔紧数〕—〔越调尾〕的连接程式。（二）以各类主要曲牌为骨干并与辅助性曲牌连接而成，用在表达稍为复杂的人物性格与情节的唱段中，如《王大娘补缸》唱段由〔越调头〕—〔慢数〕—〔小钉缸〕—〔银纽丝〕—〔太平年〕—〔剪剪花〕—〔大钉缸〕—〔诗篇〕—〔大钉缸〕—〔诗篇〕—〔钉缸尾〕—〔三朵花〕—〔越调尾〕相连而成。这种结构，由于没有用背宫类曲牌，故称“无背格式”，它常用在风趣活泼的唱段中。《拷打红娘》由〔背宫头〕—〔断桥〕—〔跌落金钱〕—〔背宫尾〕构成。由于没有用越调类曲牌，故称为“无帽格式”，适用于较深情和激越的唱段中。由鼓曲类为骨干曲牌联缀的唱段如《三顾茅庐》，由〔鼓头〕—〔打枣〕—〔阳调〕—〔太平年〕—〔坡儿下〕—〔诗篇〕—〔鼓尾〕连接而成。（三）在情节较复杂或人物性格多变的曲目中，常将风格不同的几类骨干曲牌穿插，并与辅助性曲牌联缀而成唱段。如《武家坡》由〔越调头〕—〔背宫头〕—〔寄生草〕—〔背宫尾〕—〔慢数〕—〔紧数〕—〔断桥〕—〔满江红〕—〔小放牛〕—〔银纽丝〕—〔梳妆台〕—〔诗篇〕—〔紧数〕—〔剪剪花〕—〔玉娥郎〕—〔小钉缸〕—〔太平

年〕—〔吹腔〕—〔大钉缸〕—〔三朵花〕—〔打洞〕—〔诗篇〕—〔紧数〕—〔跌落金钱〕—〔背宫〕—〔寄生草〕—〔背宫尾〕—〔越调尾〕构成唱段。这是郧阳曲子常用的一种曲牌连接形式,根据唱段内容和长短灵活运用。

郧阳曲子艺人很注重词曲的感情吻合,曲牌的连接要自然顺当,前后统一,相互呼应。比如要求"头"、"尾"一致,用〔越调头〕启腔,必定以〔越调尾〕终曲,鼓头、背宫类曲牌也是如此。又比如越调与背宫用在同一唱段中,启腔时,必定〔越调头〕在前,〔背宫头〕在后,终曲时,〔背宫尾〕在前,〔越调尾〕在后。上述现象,极少例外。

郧阳曲子的伴奏乐器以三弦为主。可以一个人自弹自唱,也可以弹唱分工,互相配合,一唱众帮。除三弦外,还可加箫、笛、琵琶、筝、二胡等乐器伴奏。演唱者则以云板、碟子敲击节奏。

利川小曲音乐 利川小曲音乐由两部分组成,一为〔龙抬头〕及其派生曲牌〔垛子〕、〔快垛子〕、〔龙摆尾〕、〔凤尾梭〕;一为〔银纽丝〕、〔背宫调〕、〔贺新年〕、〔双飞燕〕、〔太平年〕等俗曲曲牌。前者源于何地无史料可考,后者多与明清俗曲有渊源关系。此外,在利川小曲中还有少数曲牌与当地其它曲种及民间小调有关。唱词以七字句式为主,曲目音乐属曲牌联缀体结构。

〔龙抬头〕:〔龙抬头〕是利川小曲的曲头。节奏徐缓,音调悠扬,多用来介绍曲目的场景、缘起等。唱词有七言四句式一种。唱腔为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)的四句结构。四句的落音依次为"5、1、4、1"。例如:

选自《庆解放》
(袁绍卿演唱 孙邦固 杨永清记谱)

【龙抬头】♩=60

2/4 i 5 i | 2. 3 76 5 | 5. 6 32 1 | 5. i | 6 5 4 | i 2. 3 76 |
天上 有 颗 北 斗 星,(哪)

5 - | 2 2 5 | 5. 6 3 2 1 | 2 5. | 5. 6 3 2 | 1 - |
地 下 有 盏 好(啊) 明 灯,(哪 啊)

i 5 i | 5 i | i 65 4 | 5 i | 5. i 6 5 | 4 - |
四 九 年 人 民 翻 身 得 解 放,(哪)

i 5 i | 5 i 4 | 5 0 i | 6 5 4 | 2 5 | 5 i 6 5 |
举 国 欢 庆 共 太 平。

4 - | i 6 5 | 4. 5 | 4. 2 | 1 0 6 | 5 6 1 |(下略)

利川小曲唱词还有七言六句的一种，唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的六句体，六句落音分别为“5、1、4、5、5、i”。例如：

选自《书记三住青松塝》

（李源道　邹　立演唱　孙邦固　杨永清记谱）

1 = D

【龙抬头】稍慢 ♩=60

（合唱）秋去冬来霜雪降，

县委书记又下乡，

（男唱）步行来到青松塝，

（女唱）要找社员叙家常。（合唱）听说水库

没完工，又和社员一起忙。

（下略）

〔垛子〕：〔垛子〕由〔龙抬头〕衍变而来，节奏紧凑，主要用来叙事，唱词为六、七、七、七句格的长短句式。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句结构，四句落音依次为“1、4”、（或“1”）“5、1”。例如：

选自《盼闯王》

（袁绍卿演唱　孙邦固记谱）

1 = D

【垛子】♩=84

盼闯王迎闯王，闯王来了不纳粮，闯王打进北京去，(哪哈

喂)梅山吊死崇祯皇。(啊)

（下略）

垛子另有一种五言四句式，唱腔亦为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句体，四句落音依次为“$\dot{1}$、1、5、1”。例如：

选自《书记三住青松塝》
（李源道　邹　立演唱　孙邦固　杨永清记谱）

1＝D

【垛子】

$\frac{2}{4}$

身高体又　壮，　浓眉　宽脸　膛，　年纪不过

五十　上，　胡子是短桩　桩。

头戴　蓝布　帽，　身穿旧军　装，　裤　脚卷到

膝盖　上，　挑土劲　昂　昂　啊！（下略）

〔快垛子〕：〔快垛子〕与〔垛子〕的功能相似，其区别主要在于速度的不同。〔垛子〕速度适中，而〔快垛子〕则速度较快，中间还可插入说白。

〔凤尾梭〕：〔凤尾梭〕与〔龙摆尾〕相类。基本唱词为五、五、七、五字的四句式，唱腔为〔龙抬头〕、〔垛子〕衍化而来的四句体结构，节拍为一板一眼（　拍），四句落音分别为“$\dot{1}$、1、5、1”。例如：

选自《翻山又爬坡》
（袁绍卿演唱　孙邦固　杨永清记谱）

1＝D

♩＝60

$\frac{2}{4}$

翻　山又爬　坡，　涉　水又过　河，　那　个　水　手

撑　船来掌　舵，　把　我推过　河。（下略）

〔背宫调〕：在利川小曲中有两支〔背宫调〕，第一支词佚仅留其曲，第二支唱词基本句式为七言四句式。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），唱中夹有说白，四句后有一长大的衬腔。例如：

1 = D

♩=60

【背宫调】

2/4 6. i 5 | 6. i 5 | i i 6 3 | 5 6 5 | 2 2 2 5 | 3 2 1 | 1. 2 1 6 |

5 - | 6 11 76 5 | 6 - | 6 11 6 5 | 6 6 | 5 5 3 5 | i 6 5 |

(帮)

3. 5 3 5 | i 6 5 | 5 23 53 2 | 1 1 | 6 56 1 6 | 5 6 1 | 6 56 1 6 | 5 5 ‖

选自《裁缝偷布》

（袁绍卿演唱　孙邦固　杨永清记谱）

1 = D

【背宫调】 ♩=60

2/4 2. 5 1 61 | 2 X X X | 2. 5 1 6 1 | (快一倍) X XX X X | X X X |

这 一 阵 叫人(哪) 怒 不 息，骂 一声 裁 缝 你 做 贼，

X X X. X | X X X | X XX X X | X. X X X | 3/4 5. 3 5 3 5 3 |

口 儿 骂 我 脚 儿 踢，骂 一声 裁 缝 了 不 得。(呀 呀 咳 三 朵 花 儿

2/4 6 5 3 | 2. 3 2 3 | 5 - | 3i 3 5 | 3. 6 5 3 | 356i 5 3 |

开 呀 一 朵 美 鲜 花 这 一 回 要 见 嘛 要 见 嘛

2 23 5 | i i | 3523 5 | i. 5 i 3 | 356i 5. 3 | 2. 3 5 - | (下略)

一梅 花 咳 咳 闹 莲 花 花 似 金 钱 梅 花 落 梅 花)

〔贺新年〕:〔贺新年〕欢快、流畅，宜表现喜悦的情绪。唱词为七言四句式，唱腔为一板一眼（2/4 拍）的五句体，第五句唱腔的唱词是第四句唱词的重复，其腔则与第四句不同。五句唱腔的落音，分别为“5、1、5、1、5”。例如：

选自《贺新年》

（袁绍卿演唱　孙邦固　杨永清记谱）

1 = D

【贺新年】 ♩=69

2/4 53 5 6 | 3532 1 6 | 5 35 6216 | 5 - | 53 5 6 | 3532 1 | 2321 6156 |

正 月 里 来 是 新 春，家 家 户 户 挂 红

1 - | 3523 5 | 2321 6 5 | i i 3 | 5 6 5 | 3523 5 | i i6 5 |

灯， 人民 公社 春 光 好， 幸福 生活

5 2 3 2 | 1 - | 5. i 6 5 | 3. 5 3523 | 5. i | 6 5 3523 | 5 - | （下略）

万 万 春， 幸 福生活 万 万 春。（嗯）

〔三脚凳〕：〔三脚凳〕唱词正格为五、五、七的三句式，第三句多变体，常常加字或加虚词衬字。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的三句体，第一句落"3"或"5"音，第二、三句落"1"音。例如：

1＝D

选自《越过三里店》

（袁绍卿演唱 孙邦固 杨永清记谱）

【三脚凳】♩＝65

$\frac{2}{4}$ 5 55 6 53 | 5. 6 5 3 | 2 3 5 6 56 | 1 - | 5 5 3 5 |

越 过那 三 里 店， 转 过(那)五 里 湾， 放牛 的

6. i 5 3 | 2321 6 56 | 1. 3 | 2321 6156 | 1 - | （下略）

人 儿 （那）是(个)谁 家 男。

1＝D

选自《书记三住青松塝》

（李源道邹 立演唱 孙邦固 杨永清记谱）

【三脚凳】♩＝60

$\frac{2}{4}$ i66i 5 6i | 5 6276 | 5. 3 | 2 23 2 3 | 2. 5 3 2 | 1 - | 6 5 5 |

雨后 出太 阳， 堤缺 全补 上， 我扶 着

i 5 3 | 0 0 | 32 5 5 5 | 5. 6 3 2 | 1. 3 | 2321 6 5 | 1 - | （下略）

老 杨 到我 家里 烤 衣烧姜 汤。（啊）

〔太平年〕：〔太平年〕唱词为七言四句式：四句一段，唱腔亦为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句体。四句落音分别为"5、5、2、5"。例如：

1＝D

选自《家道穷》

（袁绍卿演唱 孙邦固 杨永清记谱）

【太平年】中速

$\frac{2}{4}$ 3 5 6 | i 6 5 | 3. 5 i 6 | 5 - | 5 5 3 5 | i 6 5 |

自 幼 生 来 家 道 穷， 父亡 母 寡

3. 5 i 6 | 5 - | 2 2 3 | 5 5 | i 6 5 | 6 - |

无　弟　兄，　别 的　手 艺 不 会 做，

3 6 4 3 | 2 - | 3 2 3 5 3 2 | 5. 6 | 2 6 i 6 |

（太　平　年）　只 会 裁　剪　把 衣

5. i | 3 5 2 3 | 5. i | 6 5 3 5 2 3 | 5 - |（下略）

缝。（哪 太 平　年 哪 喜 盈　盈）

〔倒划船〕：〔倒划船〕唱词为七言四句式，每句唱词中均有长短不等的衬词、衬句。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的五句结构。五句唱腔落音分别为“5、1、6、1、i”。例如：

选自《悼屈原》

1 = D　（袁绍卿演唱　孙邦固　杨永清记谱）

【倒划船】中速

$\frac{2}{4}$ 6 i 3 2 3 3 2 | 3 5 2 3 5 | 6. i 3 5 2 3 | 5. 5 5 | 6. i 3 5 2 3 |

五 月 里 来(么 哎　哟) 划　龙　船（那个）划　龙

5 - | 6 i 3 3 3 | 3 3 2 3 5 2 3 | 5 - | 6 5 3 2 |

船，　男 女（那个）老 幼(么 哎　哟）　下　河

5 3 2 1 | i. i 6 i | 6 i 6 5 3 5 2 3 | 5 - | i 6 i | 2. 3 6 i 6 5 |

玩，(那个 喂）处 处(那 个）欢 饮(么 哎　哟）　雄 黄　酒，(哪 哎 嗨

6 - | 6 5 6 i | 3 5 2 3 5 | 1. 5 3 2 | 1 - | 5. i 6 5 |

哟）　个 个（那个）长　江 悼 屈　原，（哎 嗨 哟 嗬

3 5 2 3 5 | 3 5 2 3 5 | 6. 2 | 6 i 5 6 i | 2. 3 6 5 6 | i - |（下略）

哟 嗬 嗬　哎　哟）个 个 长　江 悼 屈　原。

〔挂板头〕:〔挂板头〕由当地的曲艺与小调融合而成。其中说白部分与当地流传的“碎咀子”(即莲花落)相类,而唱腔则由当地曲艺“竹琴”中的〔四平〕与当地小调中的〔五更〕衍化而来,例如:

选自《我名叫林吉》
(袁绍卿演唱 孙邦固 杨永清记谱)

1 = D

【挂板头】诙谐地、稍慢

2/4 X X X X | X 0 | X X X X. | X 0 | 1. 2 3 3 | 2. 3 2 1 |

我名叫林吉, 从小做生意, 吃点轻巧饭,(哪)

6 6 1 6 | 5 - | X X X X | X 0 | X. X X. X | X 0 |

不爱下劳力。 早睡晏晏起, 还把好的吃,

3. 1 3 1 | 3 2 1 | 6. 6 1 6 | 5 - | X. X X X | X 0 |

哪怕家无米,(呀) 点都不着急。 说起搞生产,

X. X X X | X 0 | 3. 2 3 1 3 | 3 2 1 | 6 6 1 6 | 5 - | (下略)

硬是伤哒皮, 天亮就闹起,(嘞哈)点都不安逸。

此外,在利川小曲中还有〔喊板〕、〔莫词腔〕、〔呀嘿腔〕、〔学生调〕、〔爬山调〕、〔敲金钟〕、〔桂花香〕、〔双飞燕〕、〔石调〕、〔游春〕等唱腔曲牌与民间小调。

湖北渔鼓音乐 湖北渔鼓音乐由道乐、皮影唱腔及江汉平原一带的号子、民歌发展演变而成。依其音调的特点,分为平腔、悲腔、鱼尾腔、琵琶腔、杂花腔五种类型。

平腔,平腔有〔男平腔〕、〔女平腔〕、〔丑平腔〕、〔汉韵平腔〕、〔新平腔〕五支唱腔曲牌。平腔类的唱腔音调平和简洁,以叙事见长,是湖北渔鼓的主要唱腔。〔男平腔〕、〔女平腔〕、〔丑平腔〕是在伴唱皮影戏的过程中,为适应行当、角色的需要逐渐衍化而成的。因旧时渔鼓艺人均为男性,旦角由男性以假声演唱,故〔女平腔〕比〔男平腔〕不仅音调高一些,而且音调也起伏大一些。〔丑平腔〕的唱腔,一字一音,甩腔别致,诙谐有趣。〔汉韵平腔〕是在汉戏〔四平调〕的基础上形成的,一字多音,曲调婉转。〔新平腔〕是1958年全国第一届曲艺会演后,艺人和音乐工作者合作,在原数种平腔的基础上,改革出的一种新腔,既适合男女声演唱,又较为紧凑凝炼,在以表现现代生活题材的曲目中被普遍运用。

〔男平腔〕:〔男平腔〕是曲目中男性角色的唱腔。唱词有五、五、七、五的长短句式,七字

句式及十字句式三种。节拍均为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)。在〔男平腔〕中,因唱词字数不同,唱腔也互有区别,即使同一唱词句式的〔男平腔〕也往往因地、因人而异。

五、五、七、五句式的〔男平腔〕每四句为一个自然段。段首四句由两组一短一长的唱腔构成,间有击乐过门。唱腔第一句落“6”音;第二句唱词末字落“2”音,衬腔落在“5 3”上;第三句落“6”音;第四句唱词末字落“3”音,衬腔落在“5 3”上。段首之后反复演唱的〔男平腔〕结构则为三长一短,四句唱腔分别落在“2、6、2、3”音上。例如。

选自《谋考案》

1 = B　　　　(龚本槐传谱　夏祖勤演唱　徐世康记谱)

中速 ♩=84

$\frac{2}{4}$(可 可 | 乓 乓乓 乓 乓 | 乓 乓乓 乓 乓 | 乓 乓乓 乓 乓 | 乓 扑 可 可 | 乓 乓乓 乓 乓)|

【男平腔】

锡 珍 (哪) 忙 打(呀) 扮,(哪)　店 房(啊) 把 衣 (呀)

(帮)换,(哩　呃　哟　呃　哟 喂　哎

哎)

浑 身 (哪) 穿 的(呀)　绸和缎,(哪)

武 汉 去 游 (哇) (帮)玩。(哪　嗨)

35 6 6 | 3523 3 | 6. 5 3 2 | (可 乓 可 乓乓) | 2. 1 6 6 | 61 1 6 |
头 戴(呀) 遮 阳 (啊) 帽,(哇 嗬) 辫 打(呀) 麦 穗 (哟)

2. 3 1216 | (可 乓 可 乓) | 6 6i 3 | 61 i 6 | 61615 5 52 | (乓 乓 可 乓) |
才,(喔) 身 穿 (哪) 湖 绸 (哇) 一 夹 噢,(喔)

2. 51 | 6 61 6 | 3#432 3 75 | 6. 53 | 2. 3 2 16 | 6. 1 2 1 |
丝 带 紧 抹 (呀)(帮)腰。(哇 嗨 嗨

3/4 6. 6 5 3. | 2/4 乓 可乓乓 | 乓乓 乓乓乓 | 乓乓乓 乓乓 | 乓扑 可可 | 乓乓乓 乓乓) | (下略)
嗨)
(0乓乓 乓 乓

〔女平腔〕:〔女平腔〕是在曲目中为女性角色所设置的唱腔。其唱词与〔男平腔〕相同,为五、五、七、五字数的四句式。五、五、七、五句式的〔女平腔〕唱腔结构,可为上下句体,亦可为四句体。节拍为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)。上下句者上下的皆落"5"音;四句结构者,四句唱腔的句尾音分别为"5、5、3、5",帮腔的形式与〔男平腔〕相类。例如:

选自《慈云走国》
(蓝全武演唱 徐世康记谱)

1 = C

中速 ♩=84

2/4 (可 可 | 乓乓乓 乓乓 | 乓乓乓 乓可 | 乓乓乓 乓乓 | 乓乓乓 乓乓乓 | 3/4 乓乓 乓 可可 |

【女平腔】

2/4 乓 乓乓 乓 乓) | 5 5 5 | 12 5 5 2 | 3. 2 12 6 | 5 - |
抚 你(呀) 十 几(呀) 岁,(哟) (乓 乓乓)

6i 5 6 3 2 | 32 1 1. 2 | 3. 1 6 5. | (乓 乓乓 乓 乓) | 6i6i 5 |
父 母(啊) 受 了(哇) 罪,(哟) 刚 刚 (哎)

5 5 65 2 | 35 6 65 3 | (乓 乓乓 乓 乓) | 2 23 5 5 | 61 5 52 |
把 你(呀) 一 婚 配,(哟) 毛 干 (嗯 哪) 各 自(呀)

2 2 6 | 5 - | 1. 6 5 1 | 3/4 5. 6 5623 2165 | 5 (可 可 |
(帮)飞。(呀 哎 呀)

2/4 乓乓乓 乓乓 | 可乓 乓乓 | 乓乓乓 乓乓乓 | 3/4 乓乓 乓扑 可可 | 2/4 乓乓乓 乓乓) || (下略)

〔丑平腔〕:〔丑平腔〕唱词亦为五、五、七、五句格的长短句式。唱腔为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)四句体结构,腔前有打击乐过门,句间介以鼓板,段尾是一个较长的拖腔。四句唱腔的落音分别为"2、5̣、6̣、5̣"。例如:

选自《西游记》

1 = D

(龚本槐传谱 夏祖勤演唱 徐世康记谱)

中速 ♩=84

2/4 (可 可 | 乓乓乓 乓乓 | 可乓 乓可 | 乓乓乓 乓乓 | 乓乓乓 乓乓乓 | 3/4 乓乓 乓扑 可可 |

【丑平腔】

2/4 乓 乓乓 乓 乓) | 2 6 5 | 23 2 2 1 | 6. 1 2 | (乓 乓 可 乓) | 61 1 0 |
火 风(哎) 真 烫(哎) 人,(哪) 头 上

2 1 6 1 | 6 1 5 | 乓 乓 可 乓) | 6. 32 | 6 12 (乓 乓) | 2. 5 61 16 |
汗 淋 淋,(罗) 越 扇 越旺 扇 不赢,(哪)
(0 乓乓

(乓 乓 可 乓) | 5 1 65 | 65 1. | 2. 23 | 2. 3 1 6 | 5 - |
我 要(哇) 滚 泥 坑。(哪 嗨

5. 6 1 65 | 5 - | 5 - | 可可 可乓 | 可乓乓 乓乓乓 | 乓乓 乓乓乓 |
嗨 哎 嗨) (乓 乓

乓 乓乓 乓 乓 | 乓 扑 可 可 | 乓 乓乓 乓 乓) || (下略)

〔汉韵平腔〕:〔汉韵平腔〕由汉戏〔四平调〕演变而来,音调平直,多用于叙事段落,唱词为十言四句式。唱腔为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)四句结构。四句唱腔落音分别为"5̣、2、6̣、5̣"。句间介以鼓板,段末可加入帮腔,也可将其省略。例如:

选自《封神演义》
（龚本槐演唱　徐世康记谱）

1＝G

中速 ♩＝88　【汉韵平腔】

2/4（乓可 乓乓）| 3532 1 65 | 1 6 5 | 1 61 1 |（乓 乓乓）| 3 5 5 |

（领）商 纣（嗯）　王（哎）　在楼 上　　全 不

5 1 | 1 1 5 |（乓 乓乓）| 1 2 2 3 | 7 0 | 1656 1 |（乓 乓乓）|

讲 德 行，（哪）　为 君（哪）　者　戏臣 妻

16 5· | 1616 5 | 2 7 0 |（乓 乓乓）| 1 35 5 3 | 3· 5 5 3 | 6 35 1 |

是 人　面 兽（哏）心。（哪）　只 逼（呀）　得（呀）　贾夫 人

（乓 乓乓）| 5 6 1 | 4 6 5 | 1 6 0 |（乓 乓乓）| 123 2 | 1 6 0 |

坠 楼　丧 了　命，（哪）　黄 飞（呀）　虎（嗯）

3561 3 5 |（乓 乓乓）| 5· 6 1 6 | 5 2· | 2· 3 | 5· 0 | 乓可 乓乓）|（下略）

我 焉 能　饶 那 狗 昏 君。（可 可

〔新平腔〕：新平腔唱词为七言四句式。唱腔为一板一眼（2/4拍）的四句结构，四句的落音分别为“5、5、2、5”。是1950年以来最为流行的一种唱腔。例如：

选自《洪湖渔歌》
（周秋成演唱　徐世康记谱）

1＝♯C

【新平腔】中速 ♩＝72

2/4 2455 24 2 | 24 5· | 2· 4 5 | 5 - | 7222 2 7 | 2 4 6 1 |

洪 湖的 水　长 又　长，（哎）　洪 湖的 水　通 长

2 4 6165 | 5 - | 6· 1 2· 4 | 61 5 65 | 23 2 5 65 | 2 0 | 2· 4 24 2 |

江，（哎）　长 江　流 水（呀）　通 大 海，（呀）　海 上 出 了

5 5 2 | 2· 4 5 | 5 2· 1 | 5· 6 5 2 | 56 5 6165 | 5 - |（下略）

救 命（的）王。（哎　哎　哟　咳　咳）

悲腔。悲腔类唱腔有〔男悲腔〕、〔女悲腔〕、〔男哭灵〕、〔女哭灵〕四支唱腔曲牌。它们的形成与平腔中的〔男平腔〕、〔女平腔〕、〔丑平腔〕一样，均是在为皮影戏配腔过程中，为适应曲目中不同人物角色需要而形成的。

〔男悲腔〕：〔男悲腔〕的音调回环曲折，适宜于表达伤感、悲愤、哀怨的情绪。唱词为七言或十言上下句式。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），上下句结构。上下句均落"5"音，句后也均伴有一个低沉、婉转的拖腔。例如：

选自《乌金记》
（周天元演唱　徐世康记谱）

1 = ♭B
中速 ♩=72

$\frac{4}{4}$（乓乓乓 乓乓 乓乓乓 乓乓 | 乓乓乓 乓乓 乓乓乓 乓乓 | 乓 可 乓 乓）|

【男悲腔】*mf*

6 1 5　5 3 2　6 6　3 | *mp* 2· 6　2 1 6　5·　0 | 6 1 3　6　5·　2 2 |
监　狱（呀）　里（呀　哎）娘　子　妻（哟）　将　我（喂）　来（呀）

2 1 6 5 5　5　3 2 2 1 | 2 2　2 1 6　5　1 2 3 6 | 5 3 2　3 5　6 5　3 2 3 2 |
问，　（哪　哎　哟　哎　哟　喂　哎

2 1 6　5 6　5　（可 | 乓乓 乓　乓乓 乓乓 | 乓　可　乓　乓）|
哟）

6 5　5 3 2　3 6　0 | 2 2　2 1 6 5　5·　0 | 5 5　6 7 6　5　6 6 |
问　起（呀）　我（喂）　遭　冤　事　（呀）（乓）令　人（哪）　寒　（哪

$\frac{3}{4}$ 2·　3　2 1 6　0 | 2·　6　5　3 2　6　7 6　5 | 2·　3　2　1 6　5 6　5 |
哟　哎）　心。（哪　哎）

5　-　0　0 | 乓乓乓 可乓 乓乓乓 可乓 | 乓乓乓 可乓 乓 可 | $\frac{2}{4}$ 乓 乓）|（下略）
（可 可可 乓　0

〔女悲腔〕：〔女悲腔〕唱词有十言四句、七言四句和五、五、七、五句格的长短句式三种，后者常见。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），四句体，四句落音分别为"5、5、5、5"。段尾是一个较长的打击乐过门。例如：

选自《粉妆楼》
（蓝全武演唱　徐世康记谱）

1 = A

中速 ♩=72

4/4 (0 0 可 可 | 乓乓乓· 乓乓 可乓 乓可 | 乓乓乓 乓乓 乓乓乓 乓乓乓 |

5/4 乓乓 乓扑 可可 乓乓乓 乓乓) |【女悲腔】4/4 5 5 5 321 1212 5 | i 6 5 (乓乓乓 乓乓) |

抚　儿(啊)　十 几 (呀) 岁,(呀)

56 i 5630 2 5 3 12121 | 216 5 5 (乓乓乓 乓乓) | 1232 i i 56 3 0 |

婆　家(呀)　许 婚 (哪)　配,　(呀)　谁 知 (呀) 半 路 (哇)

1 1 2 321 5 5 0 0 | 1532 16 5 5 15 5 | 5 i 65 5 3 21 | 3. 2 1 5 5 - |

把贼　会,　(呀)　突 然 (嗯　哪)起 风 (哎) 雷。(呀　哎　呀)

(乓乓 乓乓)

(乓乓乓 可乓 可乓 乓可 | 乓乓乓 可乓 乓乓 乓乓乓 | 乓乓乓 乓乓 乓 可可 | 2/4 乓乓乓 乓乓) | (下略)

〔男哭灵〕:〔男哭灵〕音调悠长,节奏舒缓。长于叙事并表达伤感的情绪。唱词为七言或十言四句式。唱腔为一板三眼($\frac{4}{4}$拍)的四句体结构。四句均落"5"音,句尾均有一个长达四小节的帮腔句。例如:

选自《西汉演义》
（龚本槐传谱　夏祖勤演唱　徐世康记谱）

1 = ♭A

中速 ♩=84

4/4 (0 0 可 可 | 乓. 乓 乓 乓 乓乓 乓 乓 可 | 乓. 乓 乓 乓 乓乓 乓 乓 乓乓) |

5/4 乓乓 乓扑 可可 乓乓乓 乓乓) |【男哭灵】4/4 65 2 2 3 5. 32 | 1 2 21 5 - |

大　王(哎)　起 义 (呀)

(乓乓 乓乓 乓乓)

2 2 6165 5 3 2 | 5 0 2 5 | 3 - 3 2 1 |

在　(呀)　沛　中,　(哟　喂　哟　哎 嗨

5 1 1 2 3 | 2 2 1 5 6165 | 5 - (可乓 可可 |
哟 喂 哎 哟 喂 嗨)

乓乓乓 乓乓 乓乓乓 乓乓乓 | 5/4 乓乓 乓扑 可可 乓乓乓 乓乓) | 4/4 2 23 2 3 5. 32 |
剿灭（呀）

121 2. 1 5. 0 | 2. 1 5 5 3. 5 2 3 | 5 - 5 3 2 |
重 瞳（哎） 定 （嗯 哪）关 （哪 嗨 哟 哎
(乓乓 乓乓 可乓)

1 2 1 5 6161 | 2. 3 2 1 5 656 | 5 - (可乓 可可 |
哟 喂 哎） 中，（哎 哎）

乓乓乓 乓乓 乓乓乓 可乓 | 乓乓乓 乓乓 乓乓乓 乓乓乓 | 乓乓 乓扑 可可 乓乓乓 乓乓) |

4/4 3523 2. 3 5 0 32 | 12 2 2. 1 5. 0 | 2. 3 2 2 1 65 5. 6 |
招 贤（哪） 纳 士（啊） 恩 （哪） 情（哪）

1 65332 0 0 | 35 3 2. 3 5. 32 | 23 1 2. 1 5. 0 |
重，（啊） 天 下（呀） 英 雄（哎）
(乓乓 乓乓 可乓) (乓乓 乓乓 可乓)

5 65 3 23 23 | 5 - 5 3 2 | 1 2. 1 5 2 3 | 1 1 65 5 6 |
把 王（哎 哟 哟 喂 哎） 从（哎）。

5 - (乓 乓 | 可乓 乓乓乓 乓乓乓 乓乓 | 3/4 乓乓乓 乓乓乓 乓乓 | 4/4 乓扑 可可 乓乓乓 乓乓) |

〔女哭灵〕：〔女哭灵〕唱词为七言或十言四句式，唱腔为一板三眼（4/4拍）的四句体，四句腔尾落音分别为“1、5、1、5”。例如：

1 = ♭A

选自《呼家将》
（蓝全武演唱　徐世康记谱）

中速 ♩=84

4/4 (0 0 可 可 | 乓乓乓 乓乓 可乓 乓可 | 乓乓乓 乓乓 乓乓乓 乓乓乓 |

5/4 乓乓 乓 可可 乓乓乓 乓乓) |

【女哭灵】

4/4 2 35 2 23 5 6 | 1616 5 56 21 1 0 |

王金莲(哪) 望城楼(哇)

(0 乓乓 乓 乓 乓乓)

2121 21 3 5 1216 | 5. 6 5 6 1. 0 | 5 65 3 21 3 21 2121 |

口把（呀 嗨）夫(哪)喊,(哪) (乓 乓乓 乓乓) 夫(哇) 看 我(哪)

21 3 32 1 5 0 | 3. 5 2121 3 2132 | 5. 30 i. 2 3 |

苦 命 人 （罗） 泪 水 惨（哪 嗨 哟 啊

(乓 乓乓 乓 乓)

6 21 1. 32121 | 5 5 6 5 1 6 | 5/4 5. 6 5 - |

哟 哇 啊） 惨,（哪 哎 嗨 啊）

mp

(乓乓乓 乓乓 可乓 乓可 | 乓乓乓 乓乓 可乓 乓可乓 | 5/4 乓乓 乓 可可 乓乓乓 乓乓) |

4/4 1 35 2 23 5 6 | 21 3 3521 5. 0 | 6 16 5. 6 1 1216 |

想当 年(哪) 你 全 家(哟)(乓乓乓 乓乓) 死 的（哟） 凄(哟)

5. 6 56 1. 0 | i 3 1 21 1 1 | 3 35 3 21 5. 0 | 1. 5 2121 3. 5 1 3 |

惨,(哪) (乓 乓乓) 垒（呀）起 了(哇)肉丘 坟(哪) 令 人 心（哪 嗨

(0 乓乓 可乓 可乓)

5. 30 i. 2 3 | 6 21 1. 2121 | 2 3 5. i 1 6 5 |

哟 啊 哟 哇 哎） 寒。（哪）

5 6 5 0 0 | 乓乓乓 乓乓 可乓 乓乓乓 | 5/4 乓乓 乓乓 可可 乓乓乓 乓乓) ‖

(乓 乓 可乓 可乓

鱼尾腔。鱼尾腔又称凤尾腔。因其节奏明快、音调轻巧流畅，故渔鼓艺人也称之为“喜腔”。鱼尾腔由〔单鱼尾〕与〔双鱼尾〕两支唱腔组成，可用于书帽，亦可用于正段。〔单鱼尾〕与〔双鱼尾〕的主要区分在于“甩腔”。〔单鱼尾〕除开始一句为甩腔之外，其余均两句或四句一“甩腔”；而〔双鱼尾〕则除少数为连句之外，其余多为一句一“甩腔”。

单鱼尾。〔单鱼尾〕的唱词为七言上下句式，唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句结构。上句落“5 ”音，帮腔腔句落“ 1 ”音，下句落“ 5”音。例如：

选自《开篇词》

（龚本槐传谱　夏祖勤演唱　徐世康记谱）

1 = B

中速 ♩=84

$\frac{2}{4}$（可 乓 | 可乓 乓乓乓 | 乓乓乓 乓乓 | 可乓 乓乓乓 | 乓乓乓 乓乓 | 乓扑 可可 |

乓. 乓 乓乓）| 【单鱼尾】 2. 5 5 | 61 2 1 | 6. 5 2 | 2 0 65 2 | 5. 6 |

昔 日 刘 备 坐（哇） 汉 朝，

5 - | 5. 32 | 1 2 2 1 | 2. 3 | 2 1 5 | 1. 5 |

（哇 嗨 哎 哎 哎）

2. 3 2 1 | 1 - ‖（可乓 可乓 | 乓乓乓 乓乓 | 可乓 乓乓乓 | 乓乓乓 乓乓 |

乓扑 可可 | 乓乓乓 乓乓）| 3. 5 5 32 | 35 5. | 2 5 | 5. 32 |

桃 园 结 义 讲 同（哎）

5. 32 | 1 2 2 1 | 5 5 | 5 2 | 1. 6 | 5 - |

袍。（哇 哎 哎 嗨 哎）

（乓乓乓 乓乓 | 可乓 乓乓乓 | 乓乓乓 乓乓 | 乓扑 可可 | 乓乓乓 乓乓）‖（下略）

琵琶腔。琵琶腔由〔单琵琶〕与〔双琵琶〕组成，多用于表达激越红火的场景和内容，故艺人亦称之为“喜腔”。唱词有七字句式，十字句式和五、五、七、五句格的长短句式三种形式。〔单琵琶〕、〔双琵琶〕与〔单鱼尾〕、〔双鱼尾〕相类，皆因“甩腔”不同而得名。

〔单琵琶〕:〔单琵琶〕唱词为七言上下句式。唱腔为上下句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上句有甩腔时一般落“1”音，无甩腔时一般落“3”音，下句均落“1”音。在唱段开始多为句句甩腔，之后则每逢下句或四句一甩腔。甩腔短者六小节，长者可达十四小节。例如：

选自《隋唐演义》
（夏祖勤演唱　徐世康记谱）

1 = E
中速 ♩= 72

2/4（可 可 | 可乓乓 乓乓 | 乓乓乓 乓可 | 乓乓可 乓乓 | 可乓 乓可 | 3/4 乓乓 乓扑 可可 |

【单琵琶】
稍慢
2/4 乓乓乓 乓乓）| 6 2 2i i | 5. 6 5 | 5. 6 i 2i 6i | 5 3 3. 5 | 3. 2 i |
咬 金（哪） 来 把 瓦 （呀） 岗 坐，（呀

0 6 i | 3. 2 | i i 6 | 2. 6 | 5 - | 5 6 i |
哎 哟 嗬 哟 喂 哟 喂

i. 2 5 3 | 5 6 | 5. 3 | 3. 2 1 | 1. 2 3 5 | 3. 6 |
衣 呀 哟 喂 哟 哎 哎 哎）

1 - | i i 3 i 6 | 5 6 i 6 | i. 6 | 5 5 3 | 6. i |
三 年 皇 帝 受 （哇） 了 （哇） 磨。（喂

5. 3 | 3. 2 1 | 1. 2 3 5 | 3. 6 | 1 1 （扑 扑 | 乓 乓 |
哎）

可可乓 乓乓 | 可乓乓 乓乓乓 | 3/4 乓乓 乓扑 可可 | 2/4 乓乓乓 乓乓）| 6i 6 i | 5. i i 6 |
我 今 不 怨（哪）

5. 6 i. 6 | 5 3 3 i | 6. 5 3（扑扑 | 乓乓 可乓）| 5. i | 5 i 6 | 5. 6 |
别 （呀） 一 个，（呀） 恼 恨 我 的 徐

i. 0 | i. 2i | 5. 3 | 3. 2 1 | 1. 2 3 5 | 3. 6 | 1 1 0 |（下略）
三 哥。 （哎）

杂花腔。杂花腔是〔观音腔〕、〔杂花腔〕、〔补背褡〕、〔欢乐调〕等曲调的统称。因这部分唱腔与上述四种不属一类，在渔鼓中仅起补充辅助作用。

〔杂花腔〕：〔杂花腔〕的唱词、唱腔、节拍多种多样，落音也各不相同，有上下句式结构者，也有四句结构者。四句结构的〔杂花腔〕唱词为五、五、七、五句式，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），四句落音分别为“5、5、1、$\underset{\cdot}{3}$”，在周而复始的演唱中，也可调整尾音与帮腔。如：

选自《包公案》

1 = C　　（龚本槐传谱　夏祖勤演唱　徐世康汇谱）

中速 ♩=84

$\frac{2}{4}$（可 可 | 乓 可可 | 乓乓 乓可 | 乓乓乓 乓乓 | 乓乓乓 乓乓乓 | 可乓 可乓乓 | 乓乓乓 乓乓 | 乓 可可 | 乓乓乓 乓乓）

【杂花腔】

本阁（哇） 出 龙（哎） 口，（哇）（扑扑 乓乓 可乓）

两旁（哎） 一 声 吼，（哇）（乓乓 可乓）

百 姓（哪） 来 的（呀）状 子 有，（哇）（乓乓 可乓）

我 要（哇）查 陈（哪） 州。（哇 嗨 嗨 哎 嗨 哎 哎 嗨）（乓）（下略）

湖北渔鼓除丰富的唱腔之外，鼓和鼓板的演奏也颇为讲究。其中渔鼓筒的演奏方法可分为撞指与滚指两种，而滚指又有单滚与双滚之分。

撞指是中指、无名指和小指的并列撞击，能产生出浑厚、浓烈的音响效果，主要用以伴奏激越、有力的唱段，或用于段落的收束。

单滚，是食指、中指相互交替弹打；双滚，是用食指、中指、无名指循环交替弹打，其音色清脆、明亮，适宜于伴奏内容轻快、热情的曲目，或作唱腔句中衬垫。

湖北渔鼓在无丝竹伴奏之前，所谓前奏，只是艺人称之为的“打闹台”，其作用为静场和镇定听众；间奏除了起增加表演的情绪之外，还起转换曲牌的作用，或给演唱者一个短暂的休息和思考唱词的机会。

湖北渔鼓的击打，最初只是一些较简单的节奏。如：

0　0　乓可　乓可 | 乓可　乓　乓可　乓扑 | 乓扑　乓　扑　扑 | 乓（接唱）
湘子　湘子　韩湘　子，　洞宾　洞宾　吕洞　宾，　吕　洞　宾

之后，艺人们逐渐在此基础上演变成了〔开口板〕、〔垫句板〕、〔数板〕等鼓板牌子。如：

【开口板】
乓．扑　扑扑　乓　0 | 乓．扑　扑扑　乓　0 | 乓．扑　乓扑　乓．扑　乓扑 |
可　扑　扑　可 ‖ 【垫句板】乓扑扑　扑扑　乓　扑 ‖ 乓扑扑　扑扑扑扑　扑　乓 ‖

【数板】
乓　扑　扑　乓　0 ‖ 乓　扑　扑　扑　扑　乓　0 ‖

渔鼓谱音字谱说明："可"为击板声，"乓"为鼓板合击声，"扑"为渔鼓闷击或轮击声。

鄂西竹琴音乐　鄂西竹琴音乐是在四川竹琴音乐传入鄂西后，又吸收了当地的其它民间音乐发展而成。其音乐结构为间有曲牌的板腔体。

鄂西竹琴音乐的唱腔由正宫、一字、二六及当地民间音乐〔幽冥钟〕等唱腔组成。正宫、一字、二六是鄂西竹琴的主要唱腔。

正宫。正宫常用于竹琴曲目的开场，故又有曲头、开场头子和报板之称。〔正宫〕在竹琴的演唱中，多用于曲头诗，点题、写景，也用于叙事或揭示人物的内在感情。其唱腔有多种变体，往往因人而异，因曲目不同而异。

〔正宫〕：〔正宫〕的唱词为七言四句式。唱腔为四句体。节拍为一板三眼（$\frac{4}{4}$ 拍）、一板二眼（$\frac{3}{4}$ 拍）以及一板一眼（$\frac{2}{4}$ 拍）混合板式。落音自由，四句可落"5、2、3、2"音，可落"3、1、1、2"音，亦可落"2、$\dot{6}$、3、5"音。例如：

选自《张果老制竹琴》
（程自敬演唱　金华盛　王兰馨记谱）

1＝G
中速 ♩＝72

$\frac{3}{4}$（砰．乓　尺砰　尺乓 | 砰．乓　尺砰　尺乓 | $\frac{4}{4}$ 砰．乓（乓乓）　尺乓　尺乓　尺尺 |
砰．乓（乓乓）尺乓　尺乓　尺 | 砰．乓　尺砰　砰　乓乓 | 【正宫】$\dot{1}$　6 5　2 2　0 |
家　有　梧　桐
尺）　（尺　乓乓

6 6 5 2 5 5 0 | 0 0 6. 5 i i | 6 i 5 2 5 6 3 1 | 3/4 2 - 0 |

栖丹 凤， 牡 丹花 正对着 玉 芙 蓉，

尺 乓乓 尺乓 尺尺 砰 乓乓 尺）（尺 乓乓 尺 乓乓 砰乓 尺尺 乓

2/4 2 5 1 | 3/4 1 0 0 | 4/4 3 5 1 1 2321 0 | 1. 1 2 3 0 |

夜深 沉 是 何人在把 竹 琴 弄，

乓乓 尺乓 尺尺 砰. 乓乓 乓 尺乓 尺 乓乓 尺 乓乓 尺 乓乓 尺乓 尺尺

0 0 5 5 6 | 5 6 5 6 6 6 6 3 1 | 3/4 2 - 0 |（下略）

却 原 是 雨 打 芭 蕉 风 吹 梧 桐。

砰 乓乓 尺 乓乓 尺 乓乓 尺 乓乓 尺乓 尺尺 砰）

又如：

1 = G

选自《张果老制竹琴》
（张启杰演唱 金华盛 潘顺福记谱）

快速 ♩=120

3/4（乓乓 乓乓 乓乓 | 2/4 乓乓 乓乓 | 3/4 尺乓 尺乓 砰 | 2/4 尺乓 砰 |

乓尺 砰 | 4/4 尺乓 尺乓 尺乓 砰 | 尺乓 尺乓 尺乓 砰 | 3/4 尺乓 尺乓 砰 |

突慢 中速

尺乓 尺乓 砰 | 2/4 尺乓 砰 | 尺尺 砰尺 | 尺尺 砰 | 尺乓 尺乓 |

快

砰乓 乓乓 | 砰乓 乓乓 | 3/4 砰乓 乓乓 乓 | 尺乓 尺乓 乓 |

突慢 【正宫】

尺乓 尺 乓 | 尺 乓 乓 | 尺乓 砰 砰）| 廿 i 6 5 6 5 4 0 2. 4 23 5

江 南（啊）

慢

（砰 砰）| 2/4 3 6 5 3. | 4/4 5 6 3 1 2 - | 尺乓 尺乓 砰 乓乓 |

牡 丹 朵（啊）朵 红，（尺

（砰 砰 尺）

i 3 0 0 0 | 5 3. 2 3 5. | 2 1 6 (尺 乓 尺 |

天 下 豪 杰 访 宾 朋,

尺) (尺 0乓 尺). (尺)

3/4 砰. 乓 尺乓 砰 | 尺乓 砰 乓 | 4/4 6 6 23 6 0 0 | 2. 3 6 5. 3 |

昔 日 周 王 访 英 玉,

尺) (0乓 0 0乓 0 0乓

尺乓 尺 砰) 0 | 5. i 6 5 3 0 | 3/4 2 1 2 5 |(下略)

渭 (呀) 水 也 曾 访 太 公。

一字。〔一字〕可叙事,可抒情。又有〔慢一字〕、〔快一字〕、〔紧一字〕之分。恩施、建始、宣恩、咸丰等县的鄂西竹琴艺人常以〔一字〕代替〔正宫〕使用。

〔一字〕:〔一字〕的唱词一般是七言上下句式,且句句合辙押韵。唱腔为上下句结构,上句可落"5、6"等音,下句落"1"音。唱腔为一板三眼($\frac{4}{4}$拍),打击乐伴奏为一板一眼,由顶板启唱散板落腔。例如:

选自《扫松下书》

(刘自香演唱 金华盛 王兰馨记谱)

1 = ♭D

中速 ♩=72

慢

2/4 (乓乓 乓乓 | 乓乓 乓乓乓 | 乓乓 乓 | 乓尺 乓尺 | 尺 乓. | 尺 尺 |

【一字】

乓 乓乓 | 4/4 5 65 5 i 3 0 | 5 6 5 2 53 5. | 2/4 0 0 |

曾 记 当 年 骑(耶) 竹 马,(耶)

尺) (尺 乓乓 尺) (尺 尺尺 乓尺 砰砰

4/4 i 6 5 6 5 3 5 6 3 | 5 6 5 3 2 1. 6 | 2/4 乓尺 砰砰 |

转 眼 不 觉 白 头 发。

尺 乓 尺 乓 乓 尺 乓 尺 尺尺

4/4 1. 6 5 5 0 | 1. 6 3 2 2 6 | 2/4 乓尺 砰 砰 |

日 月 好 似 箭 来 撒,

尺 乓 乓 尺 乓 乓 尺 乓 尺 尺 尺

光阴犹如 浪推沙。

（下略）

〔慢一字〕：〔慢一字〕音调平稳，唱中有说，说后即唱，多用来叙事，其唱词可为七字句，可为十字句，也可七字与十字交错混用。唱腔为上下句体，上句可落"5"或"2"音，下句一般都落于"1"音，其节拍一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）、一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）、一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）交错出现，并往往以散板（サ）落腔。例如：

选自《盘贞认母》

（张启杰演唱 金华盛 潘顺福记谱）

1 = ♭D

【慢一字】

（唱）那日里 在云房 是奴妾想，奴当着 申郎夫 还了阳。却原是 徐太守 收来之子，新科得中 状元（哪）郎。那日里

在云房 曾妄想，(徐白)走哦——

慢

(唱)徐元宰 撩衣出书房。(下略)

〔快一字〕:〔快一字〕速度较快，每分钟约一百二十拍。唱词为七言上下句式。唱腔为上下句结构，顶板启腔散板落腔，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）、一字板（$\frac{1}{4}$拍）、一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）多种节拍交织于一体。〔快一字〕上句落音比较自由，可落“5”，也可落“2”，下句多落“5”音，结束时落“2”音。例如：

选自《席棚击掌》

（张启杰演唱 金华盛 潘顺福记谱）

1 = G

快速 ♩=120

【快一字】

宝钏 做事 真可笑，(哎) 将衣 为父面前(哪) 抛。儿不要 父亦不要，奖与奴才 把尸包。 父不要来(呀) 儿不要，

2 - - 16 | 3/4 (尺乓 尺 砰) | 4/4 5 23 5 5 (砰 砰) |
将衣 撕得

2 2 5 (砰乓) | 廿 232 61 6. 3 - 2 - - - 0 | (下略)
乱 糟 糟 乱 糟 糟。(啊) (尺乓 尺乓 尺乓 尺)

〔紧一字〕:〔紧一字〕为〔一字〕的变体。唱词为七言上下句式。唱腔为上下句体,有板无眼($\frac{1}{4}$拍),上句落"2"或"1"音,下句可落"6"音,也可落"5"音,结束音落于"2"音。〔紧一字〕多用于情绪激越的曲目。例如:

选自《韩信问寿》
(高朋演唱 金华盛记谱)

1 = G

快速 ♩=120

1/4 (砰乓 | 0 乓 | 尺乓 | 0 乓 | 砰 | 乓 | 砰 | 0 乓 | 尺乓 | 砰 |

【紧一字】
1 | 2 | 6 | (尺乓 | 砰) | 1 | 1 2 | 2 2 | 5 3 | 2 |
韩 信 闻 言就 怒 满 面,
尺 尺) (尺 尺 尺

0 | 3 5 | 6 | 0 | 5 | 3 3 | 2 3 | 5 | 6 | 0 3 |
骂 声 老 道 你 胡 开 言。 你
砰 尺 尺 砰 尺 尺 尺 尺 尺 砰

3 2 | 1 2 | 0 | 5 | 3 | 5 | 1 2 | 2 | 0 | 6 |
仔 细 推 来 仔 细 算, 子
尺 尺 砰 尺 尺 尺 尺 尺 砰 尺

3 | 0 | 3 5 | 3 2 | 1 | 2 3 | 5 | 0 | 5 | 1 |
评* 上 面 写 的 端。 倘 若
尺 砰 尺 尺 尺 尺 尺 砰 尺 尺

0 | 1 | 1 2 | 3 5 | 6 1 | 1 | 砰 | 砰.乓 | 尺乓 | 尺乓 |
一 字 看 错 了,
砰 尺 尺 尺 尺 尺

砰 ） | 0̂ | （ 砰 | 尺乓 | 尺乓 | 砰 ） | 3 2 | i̇ | 5 6 |

（白）老道喂！ （唱）我 要 烧 （哇）

5 2 | 2 3 | 2 1 | 6̣ | 0 | 0 3 | 3 | 2 | 3 | 7 |

你 （呀） 你 小 小 茅 庵。

（砰 砰. 乓 尺乓 尺乓 砰）

6 | 6. 3 | 2 3 | 2̂ | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | （下略）

（哎）

（尺 尺 尺 尺 砰乓 尺 砰 砰. 乓 尺）

* 子评：旧时迷信之一种。认为人的出生年、月、日、时按干支排列，计八个字，谓之“八字”。人的一生命运都由“八字”注定，子评，即评述“八字”。

二六。二六是在正宫、一字的基础上发展衍变而成的唱腔曲牌。除〔二六〕之外，还有〔喜火口二六〕、〔悲火口二六〕，唱腔因人因曲目而异，板式富于变化，唱词字数参差不齐，在唱段中常与一字交替使用。

〔二六〕：〔二六〕的唱词基本句式为七言上下句式，可加字、减字。唱腔为上下句体，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），兼有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍），唱腔上句可落“ 5、2 ”等音，下句落“ 6̣ ”音。句间均介以锣鼓过门。〔二六〕长于叙事，多用于交待与介绍曲目的情节。例如：

选自《韩信问寿》
（高朋演唱 金华盛记谱）

1 = G

中速 ♩=84

$\frac{2}{4}$（ 砰 0 | 砰 0̂ | 砰 砰 | 砰. 乓 尺乓 | $\frac{3}{4}$ 尺乓 乓 尺 |

砰 0乓 尺乓 | $\frac{2}{4}$ 砰 尺尺 | 砰 0乓 | $\frac{3}{4}$ 尺 乓 砰 | 砰. 乓 尺乓 尺乓 |

$\frac{2}{4}$ 砰 尺尺 | $\frac{3}{4}$ 砰 0乓 尺乓 | $\frac{2}{4}$ 砰 尺尺 | 砰 0乓 | 尺乓 乓） |

【二六】

$\frac{3}{4}$ i̇. 5 6. 6 | $\frac{2}{4}$（ 砰. 乓 尺乓 | 尺乓 乓） | i̇ 6 5 3 2̂ | （ 砰. 乓 尺乓 |

三 齐 王 打 马

尺乓 乓） | 5. 6 5 2 | $\frac{3}{4}$ 5. 5 0 | （ 砰. 乓 乓乓 尺乓 | $\frac{2}{4}$ 乓 尺尺 |

出（哇） 长 安，（嘞）

砰.乓 乓乓 | 尺乓 乓) 6 | 3/4 555 i 5 65 3 | 2/4 (尺乓 乓尺 | 乓乓 0) |
我 辞别了高皇(啊)

5 6 5 32 | 3/4 1 6 6 0 | 2/4 砰.乓 乓乓 | 尺乓 乓) | 6. 5 3 5 |
去 访(哎) 贤。(哪) 坐 在马
(尺 尺尺

1 6 6 | 尺乓 砰) | 6 5 3 1 | 3/4 2 3 2. 6 | 2/4 砰.乓 乓乓 |
上 (哎) 用(哎) 目 看, (嘞)
(砰 乓 (尺 尺尺

尺乓 乓) | 3. 5 | i 5 5 3 | (砰.乓 乓乓 | 尺乓 乓) |
渔 樵 耕 读

35 6 5 32 | 1 6. | 砰.乓 乓乓 | 尺乓 乓) | (下略)
四 大 贤。
(尺 尺尺

〔二六〕的唱腔、节拍以及句尾音，在一个曲目的多段唱词中，以及不同曲目、不同艺人的演唱中，都不尽相同，有相当的随意性和灵活性。

〔喜火口二六〕:〔喜火口二六〕的唱词为五言上下句式。唱腔始为有板无眼($\frac{1}{4}$拍)，中间转为数说。全曲似说似唱，其唱的音高与当地语调相近。结束时由数说上腔入散板。其唱腔上下句落音均较自由，段尾结束于“1”音。例如：

1 = C

选自《姜太公钓鱼》

(张启杰演唱 金华盛 潘顺福记谱)

快速 ♩=120

【喜火口二六】

1/4 (尺乓 | 乓 | 0乓 | 尺乓 | 乓 | 尺乓 | 砰 | 砰 | 砰) | i | 6 | 0 |
老 汉
尺 尺 尺

3 | 3 | 3 5 | i | 3 | 0 | 6 1 | 5 | 1 | 6 | 6 | 0 |
六 旬 上， 打 鱼 过 时 光。每 日
尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺

1 | 1 | 5 | 1 | 1 | 0 | 5 | 6 | 1 | 6 | 1 | 0 |
沙 滩 望，打 个 鲢 巴 鲂。发 卖
尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺

6 | 5 | 6 | 6 1 | 6 | 0 | 1 6 | 5 | 2 | 2 1 | 5 | 5 |
长 街 上，卖 钱 五 十 双。有 钱 人
尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺

突慢

6 | 6 | 1 | 1 | 6 | 1 | 6 1 | 6 1 | 6 | 0 | X X | X |
买 回 乡，先 剖 肚 后 剖 肠。放 锅 内
尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺

X X | X | X X | X | X X | X | X X | X | X X | X | X X | X |
油 煎 黄，先 放 醋 后 放 姜。鱼 好 了 敦 桌 上，大 吃 鱼
尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺

中速

X X | X | X X | X | X X | X | X X | X | X X | X | X X | X |
小 喝 汤。吃 的 吃 望 的 望，哭 的 哭 嚷 的 嚷。争 的 争
尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺

X X | X | 艹 5 5 3 3 1 2 1 1 (尺 乓 尺 乓) | 0 5 5 6 3 2 1 |
抢 的 抢，争 争 抢 抢（啊） 好不 闹 热*
尺 尺

6 5 6 1 — | 1/4 (砰 | 乓 | 尺 | 乓 | 尺 | 乓) | （下略）
一 场。（啊）

* 闹热：方言，热闹。

〔悲火口二六〕：〔悲火口二六〕的唱词为七言上下句式，唱腔为上下句体的一字板（$\frac{1}{4}$拍），段落结尾处为一个散板（艹）的衬句。唱腔的上句落音自由，下句落“1”音。例如：

选自《盘贞认母》
（张启杰演唱 金华盛 潘顺福记谱）

1 = #C
快速 ♩=176

1/4（乓. 乓 | 尺乓 | 砰 | 0 | 0 乓 | 尺乓 | 砰 | 尺乓 | 尺 | 砰 | 砰 |

【悲火口二六】

0 | 3 | 5 | 0 | 5 | 6 | 6 | 6 | 1 | 6 1 | 1 | 0 | 3 |
糊 里 糊 涂 出 一 拐，[*] 倒 退 几
砰 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺

2 | 1 | 1 | 1 6 | 5 | 3 | 0 | 5 | 3 | 1 | 1 | 2 | 1 6 |
步 头 难 抬。 他 与 寄 母[*] 曾 结 拜， 以
尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺

1 | 0 | 2 3 | 6 1 | 6 | 5 | 1 | 6 | 6 | 0 | 6 | 5 | 6 |
下 犯 上 我 不 该。 不 说 随 亲 来
尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺

6 1 | 1 | 1 | 6 | 0 | 2 | 6 1 | 6 1 | 6 | 0 | 5 | 3 | 3 |
探 访， 反 说 探 花 弄 柳 庵 中 来，
尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺）

渐慢
サ 1. 6 6 1 5 6 1. | 3/4（尺乓尺 乓）| 2/4 6 5. 3 32 | 1. 2 | 3/4（尺乓尺砰）|（下略）
上 前 来(衣) 儿 身下 拜。

* 出一拐：方言，出拐，出错，出一拐，犯了一个错误。

* 寄母：拜认的母亲。

〔幽冥钟〕：〔幽冥钟〕又名〔阴调〕、〔和腔〕、〔苦平〕、〔四平〕，唱腔为一板一眼（2/4拍）和一板三眼（4/4拍）混合节拍，主要用于悲惨、低沉的回忆段落。唱词为三、三、四词格的十言上下句式。唱腔为上下句结构，上句落“5”，音也可落“6”音，下句落“5”音。例如：

选自《月下盘貂》
（龙雨成演唱 金华盛记谱）

1 = F
中速 ♩=72

2/4（砰 砰乓 | 砰乓 砰乓 | 尺乓 尺乓 | 砰 砰 | 砰 乓乓 | 砰 乓 |

【幽冥钟】

4/4 5 1 1 6 1 2 3 | 3/4 3 0 0 0 | 4/4 5 6 1 23 1 2 1 | 3/4 6 1 5 - |

未开(哟) 言(哪) 止不住 珠泪(耶)

尺) (尺 尺 尺乓砰 乓 尺 尺) (尺 乓 尺乓尺乓尺乓

4/4 5 6. 5 4 5 2 2 | 2/4 6 6 5 | 4/4 5 2 5 2 1 1 6 | 3/4 0 0 0 |

满 (嘞) 面,(嘞) 尊一(哟) 声(罗)

尺 尺 乓乓尺乓 尺乓尺乓 尺乓 尺乓尺乓尺乓 尺乓砰 乓

2/4 2 5 1 | 4/4 23 1 2 1 6 1 5 | 2 3 2 6 3 5 | 3/4 5 0 0 0 |(下略)

二君 侯 细 听(嘞) 奴(喂) 言。(罗)

尺) (尺 乓 尺乓 尺乓尺 尺 尺 尺 尺 尺乓乓 乓)

〔散板〕:〔散板〕唱词基本句式为七言上下句式。唱腔为上下句体,多用于其他唱腔的头或尾。〔散板〕的上句落“5”音,下句落“5̣”音。例如:

选自《扫松下书》
(龙雨成演唱 金华盛记谱)

1 = F

サ 0 i 5 6. 3 2 乓 砰 砰 砰砰 砰 6 i 5 6 0

我说(哦) 蔡 大 哥

(尺 尺 0乓乓乓 乓乓乓乓 砰乓乓乓 乓乓乓乓 砰乓乓乓 尺乓 |

0 i i 6 5 3 2. 、 6 i 3 5 0 0 0 ⁝ 3i 5 6

今生 (哪) 不 能 见, 又 谁 知

尺) (尺 尺乓乓乓 乓乓乓乓 尺乓乓乓 乓乓乓乓 乓 砰乓 尺乓 尺)

7 6 6 53 2 3 -、 35 1 2 3 - 5 2. 6 5 - |(下略)

相(嘞) 会 画 图 (呃)(尺尺) 中。(哎) (尺 尺 尺)

(尺 尺尺)

除上述唱腔之外，在鄂西竹琴中还有〔新水令〕、〔哭三板〕、〔滚板〕及〔流水〕等唱牌和板式。

鄂西竹琴以竹鼓和板为其伴奏击节乐器。竹鼓长约八十厘米，于较粗的一端輓上小肠皮作鼓面；简板长约七十厘米，由两条厚竹片制成，上窄下宽，在约三十厘米处安一碰铃，相击成声。常用的击法是：一板一眼的唱腔可在强拍上击一板，也可每拍击板或每拍击两板。鼓单击时每拍击一下，双击时每拍击两下，亦可每拍击三下。击三下时，前半拍单击，后半拍双击。此外，还有滚奏和连奏（鼓板同击与连击）。

鄂西竹琴的常用琴、板点子有以下几种：

$\frac{2}{4}$的击法：尺　乓 | 尺　乓 | 尺乓　乓 ‖

砰乓　砰乓 | 乓乓尺乓　砰 ‖

砰乓乓　砰乓乓 | 尺砰　尺砰 ‖

0乓　乓乓 | 0尺尺　乓乓乓 ‖

$\frac{3}{4}$的击法：砰　砰　砰 | 尺乓　尺　乓 ‖

乓乓　尺乓　尺乓 | 0尺尺　砰　乓乓 ‖

砰乓　尺尺　乓 | 尺乓　砰　砰 ‖

乓尺尺 尺乓　乓 | 尺乓　乓尺　乓尺 ‖

$\frac{4}{4}$的击法：0 乓乓　尺乓　乓尺　乓尺 | 尺乓　尺尺　乓　乓乓 ‖

尺乓　尺乓　尺尺　乓 | 尺　尺尺　乓　乓乓 ‖

竹琴点子字谱说明：

尺　　板击声。

乓　　鼓击声。

砰　　板与鼓同击声。

鄂西竹琴曲目的板式连接灵活多样，但艺人们也大致遵循着一定的连接程式，如《断头山》的板式连接为：〔报板〕—〔一字〕—〔紧一字〕—〔二六〕—〔滚板〕—〔慢二流〕—〔快二流〕—〔一字〕—〔二六〕—〔快二六〕—〔新水令〕—〔一字〕—〔快一字〕—〔新水令〕—〔一

字〕—〔丝腔〕。但在鄂西竹琴中，一个唱段仅用一支曲牌完成其全部唱段的也并不鲜见，如《黛玉自叹》就只用〔慢一字〕转〔紧一字〕。此外，艺人为了强调地方特色，常常根据曲目内容的需要，也采用某些民歌小调。

哦嗬腔渔鼓音乐　　哦嗬腔渔鼓音乐源于弋阳腔，在发展过程中又广泛地吸收了当地的高腔山歌、灯调、道教音乐及插田锣鼓等民间音乐。唱腔有四平腔、叹腔、还魂腔、百花腔、弹腔五类。音乐属板腔体结构。

四平腔。〔四平腔〕是哦嗬腔渔鼓中的主要唱腔。因其用途、速度不同，在〔四平腔〕中又有〔四平平板〕、〔四平快板〕、〔四平火工〕、〔四平哭板〕等板式。而〔四平平板〕因所唱故事人物行当的不同，又派生出了〔四平生腔〕、〔四平旦腔〕、〔四平老旦腔〕等。

〔四平生腔〕：〔四平生腔〕又称〔怡心生腔〕，意为此腔能使人心旷神怡。长于叙事及表现感叹、优虑等情绪。唱词为七言、十言上下句式，句句押韵。唱腔为上下句体，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上下句皆落"5"音。例如：

1 = ♭B

选自《化斋》
（余玉卿演唱　费杰成记谱）

【四平生腔】中速 ♩=78

自从（哎　得）盘古（喂　之）立　（呀）（大冬冬　冬大）春（罗）秋，（哦哎）（冬冬冬冬　冬大）三（罗）皇（哎）五帝（呀　之）分　（罗）（大冬冬　冬大 | 大冬大冬

（哎）九（哦）州。（喂）（冬冬 | 大冬冬　冬冬 | 大冬冬　冬冬 | 大冬冬　冬）走（哦）不（哦）

尽（罗）江　湖（哎　之）莫　（喂）（大冬 | 大冬冬　冬大）不（喂）辛（罗）酸，（罗　哦哎）
大　冬　大冬　大　冬　大冬

冬　大冬冬　冬大）百　般（罗）道路（喂　之）百　（呀（大冬冬　冬大）

哎）般（罗）难。（嘞）
（大　冬　大冬　大冬　冬冬冬冬 | 冬冬　大　冬冬 | 乓）（下略）

〔四平旦腔〕：〔四平旦腔〕是闺门少女演唱的一种唱腔，既能叙事，又长于表现人物的细腻感情。当演唱十字句式时，常把一句唱腔分作两个分句，并介以鼓板。其节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上下句的尾音均落“5”音。例如：

选自《方卿借银》
（余玉卿演唱　费杰成记谱）

1＝E

中速 ♩＝72

【四平旦腔】

$\frac{2}{4}$ （大冬冬 乓冬 | 大冬冬 乓冬 | 冬大 大冬冬 | 冬冬 冬）| i6 i3 6i35 |
今乃（耶） 是（哎）

6i35 5. 3 | 3565 5. 3 | （大冬冬 冬）| 35 5 i i3 | 2. 3 2i 6 | 5 － |
二爹娘（哎 之）千 秋（哎） 寿（喂）期，（哟嗬 哦 哎）
（大冬 冬冬

大冬冬 冬冬冬冬 | 冬冬 大冬冬）| 2. i 6 i 6 | 5 i 3 35 | 5. 3 6i35 | 5（大冬冬 |
我 与您（呀） 二爹娘（哎） 庆 贺（哎

冬）0 35 | 6 i3 5 | 5 － | $\frac{3}{4}$ 冬冬 大冬冬 冬）| $\frac{2}{4}$ 3535 6 3 2i 6 |
哎） 寿（哦） 期。 有 三 亲（罗 哦 嗬）
（冬大 冬大 冬冬冬冬

36 i6 6 5 3 | 3565 5 | （大冬冬 冬）| 35 5 6 3 | 2 3 i | 6 5. |
和六（喂）眷（嘞 之）我 家（喂） 赶（嘞）礼，（哟 哦 哎）
（冬 冬 大 冬 大冬冬

5 － | $\frac{3}{4}$ 冬冬冬 冬冬 冬）| $\frac{2}{4}$ 3 6 6 35 5 | 6i35 5. 3 | 3565 5 3 |
大冬 大冬冬 是（呀）为 何（喂） 不见了（喂 之）方 家（喂

（大 冬冬 冬）| 0 3 5 6 i 3 | 5 － | $\frac{3}{4}$ 冬冬冬 冬冬 冬）|（下略）
哎） 亲（罗） 戚？
（大乓 大冬

〔四平老旦腔〕：〔四平老旦腔〕系角色里年迈老妇使用的一种唱腔，老生亦可使用。长于叙事，表现庄重、严肃、威武等场合。唱词为十言上下句式。唱腔为上下句结构，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱腔的上句落"$\underset{\cdot}{6}$"音，下句落"1"音。例如：

1＝G

选自《方卿借银》
（余玉卿演唱　费杰成记谱）

慢速 ♩＝60

【四平老旦腔】

有老身（嘞）坐寒（嘞）窑（之）长声（罗）叹（嘞）苦，（哦）叹只叹老爷夫（是）嚎啕大（喂）哭。（喂）想从前我的夫（就）为官（罗）知府，到头来（哟）被奸臣（罗来）所害斩首尸（耶）骨。（喂）（下略）

〔四平快板〕：〔四平快板〕为快速演唱的一字板。唱词为七言、十言兼用的上下句式。唱腔落音灵活，段尾落于"5"音，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。多接于〔平板〕之后，常用于表现激昂、愤怒等情绪。例如：

选自《渔网会》
（余胜加演唱　费杰成记谱）

1 = E

快速 ♩=132

$\frac{1}{4}$ （乓 | 乓 | 乓） |【四平快板】 5 5 | 5 5 | 6i 5 | 3 | 5 5 | 5 5 | 56 i | 3 | 6i 3 |

我儿行善莫行强，行强之人楚霸王。霸王

5 5 | 5 5 | i | 3 5 | 5 5 | 6i 5 | 3 | 5 i | 3 | 5 5 | 6 i | 5 5 | 5 |

死在乌江上，韩信气死在未央。十八子好一似猛虎模

6 | i 6 | 6 | 53 3 | 3 | 6 i | 3 | 5 | （冬冬 | 冬冬 | 大冬 | 冬） | （下略）

样，怕的是人打虎虎把人伤。

〔四平火工〕：〔四平火工〕唱词为十言上下句式。唱腔为上下句结构，上句落“5”音，下句落“3”音，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）并兼有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）。其速度较急促，长于表现愤怒、急躁、激昂、热烈等情绪。此腔男女共用。例如：

选自《方卿借银》
（余胜加演唱　费杰成记谱）

1 = ♯C

中速 ♩=80

$\frac{2}{4}$（冬冬 大冬冬 | 冬冬 大冬冬 | 冬 大）【四平火工】 5 3 | 35 5 6i35 | 5 53 | 3 2 i |

（领）（哎呀）姑母（哎）怨（帮）恨（嘞　哦　嗬嗬）

6 i 6 35 | 6 5 3 | $\frac{3}{4}$ 5 （大冬冬 冬大） | $\frac{2}{4}$ 3 52 i 66 | i335 5 65 |

姑母（喂）怨恨，（嘞　嗬　嗨）（领）埋怨了（哦之）姑母娘（哎）

5 5 5 6 | $\frac{3}{4}$ 3 （大冬冬 冬冬 | $\frac{2}{4}$ 大冬冬 冬） | i 6i 3553 | 6i35 3 35 |

（帮）万万（嘞）不仁。（领）我侄男（哪个）贫穷了（哪个）

i 6i 35 3 | 5 53 | 3 2 i | 6 i 35 3 | 6 5 3 | 5 - |

（帮）应该来照应（嘞　哦　嗬嗬）应该来照应，（嘞　嗬　嗨）

（大冬冬 冬冬）

3. 2 i2 6 | 6i 5 i i6 | 3561 35 3 | 3 3 0 | 冬冬 大冬冬 | 冬 0） | （下略）

（领）大不该（哟）四九天（罗）（帮）赶出（哎）府门。（嘞）

（大 冬 大冬冬

〔四平数板〕:〔四平数板〕唱词基本句式为七字上下句式,可增字、减字。唱腔由若干上下句构成一个段落,其间上下句唱腔落音较自由,而段落的结束音一定落在"1"音上。节拍与〔四平快板〕相同,功能与〔四平快板〕相近,多用于〔四平平板〕之后,结束于散板。例如:

选自《方卿借银》
(余胜加演唱　费杰成记谱)

1 = G
中速 ♩=72
【四平数板】

1/4 (乓乓 | 乓大 | 大) | 1 | (大) | 1 2 3 | 1 2 3 | 6 6 | 3 | 1 | (大冬冬 | 冬) | 6 | (大) 3 | 2 35 | 6161 | 6 | 6 | (大) .6 | 5 5 | 1 1 | 6 | 616 6 |

昨　请出　表妹(就)楼台下,　请　出表妹　说根　芽。昨　与姑母把话　拉,她的(之)

61 6 | 5561 | 6 | 1 | 23 5 | 0. 5 | 61 6 | 3 3 | 3 | (大) | 3 66 | 6666 | 61 6 | 61 6 | 6 | 1 | 1 0 | 6135 | 61 2 | 6. 3 | 5 5 | 3661 | 6 |

文才不能高　发。(喂)非　是愚兄将妹夸,　你若叫男子汉(要)一定要高发。(哦　喂)非是愚兄酒后无德出此狂　言

サ 6 64 3 - 0 5 1 6 6 6 3 2 - (乓乓) 0 6 2 3 5 6 6 2 - 1 - (乓乓 乓) | (下略)

款*大　话,　我若是不高　发　(唉)我永不到你陈家。

* 款:方言,说。贬义词。

〔四平哭板〕:〔四平哭板〕唱词为上下句式,上句多为"儿呀"、"母亲"等感叹词,下句字数也示情况而定,主要用于渲染悲伤情绪,揭示人物内心活动。唱腔为散板(サ),上下句结构。第二句的音调是第一句变化重复。例如:

选自《渔网会》
(余胜加演唱　费杰成记谱)

1 = C
【四平哭板】 自由速度

サ) 0 ((乓乓)) 0 ((乓乓)) 0 ((乓) 6 6 (乓乓 乓) 5 - -

(白)儿呀!　母亲!　噫呀!　(领)姐　姐　(帮)哎!

6 3̇ 2̇ i̇ 6· 6 - 5 - - 0 0 0 ⁝ 6 6 5 3̇ 2̇ - -

（大 - - - - 乓乓 乓乓 乓乓 乓乓 乓乓 乓）（领）我 别 了（哇

6 - - 0 0 0 0 i̇ 6 6 - 6 - 5 - 6 i̇ 6 0 5 - - - |（下略）

哦） 我 的 家 门。（嘞 哎）

（大 - - - - - - - - - - - - - - - - - - 乓乓 乓）

〔四平散板〕：〔四平散板〕唱词为七言三句式，可增字减字。散板（艹），唱腔亦由三个句组成，曲调悠长而高亢，第一、三句落“5”音，第二句落“6”音，其功能与〔四平哭腔〕相似。例如：

选自《渔网会》

（余胜加演唱 费杰成记谱）

1 = B

自由地

【四平散板】

艹（乓乓 乓乓 大冬冬 冬冬 冬 大 0 大冬冬）⁝ 5 6 2̇ 7 7 6 5

母 亲 您 可 曾

6 2̇ 7 - - - - 3 2̇ | 7 7 6 3 5 - - ⁝ 3 3 6

（嘞）（大大 大大大大 大 大乓 乓）修 书 起 来，（耶） 将 书

（大 大乓 乓）

5 5· （冬冬 冬冬）6 6 6 3 5 - 6 6 6 3̇ 2̇ - - 6（大乓 乓乓）⁝

信（嘞） 交 与 了 （喂） 我（儿）收 带，（耶）

5 6 2̇ 7 6 5 6 2̇ 7 - - 5 6 2̇ 2̇ 3̇ 5 - 5 6 2̇ 7 6 5 - - - |（下略）

外 公 台 前（哪）（大 - -）搬 兵 来。（耶）

（大 - - - - - 大乓 乓乓 乓）

叹腔。叹腔又叫两头忙，是哦嗬腔渔鼓的另一类唱腔。由阳新一带的插田锣鼓衍变而来，有〔叹腔生腔〕与〔叹腔旦腔〕两种。演唱时一领一帮。长于表现忧郁、苦闷、缅怀、思念等情绪，曲调委婉深情。

〔叹腔旦腔〕：〔叹腔旦腔〕的唱词为三、三、四词格的十言上下句式，唱腔为上下句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），老旦、花旦、青衣均可演唱。唱词的上句第一个词组为领唱，第二、第三个词组为帮腔，下句句尾为帮腔。上下句腔尾均落“5̣”音。例如：

1 = D

中速 ♩=66

选自《方卿借银》

（余昌海演唱　费杰成记谱）

【叹腔旦腔】

2/4 （大冬冬 冬冬 | 大冬冬 冬冬 | 冬冬冬 大冬冬 | 冬冬 冬） | 6 5 i 65 | 6 5 3 |

（领）上写（耶）着（喂）

3.5 32 i. 6 | 6.i 23 i2i6 | 5. 6 5 6 | 6i23 2 i6 | 5 5 6 5 3 | 5 53 5 3 |

（帮）陈翠（耶哎）娥（喂　哎）一（呀）十

6 5 32i6 | 63 2 i 6 | 5 - | 大冬冬 冬冬 | 大冬冬 冬冬） | 65 3 3 2 6 |

六（喂）春，（罗　哎）　（领）不　凭（罗）

（大冬 大冬

6i 2 2i 26 | 6i 5 6 5 3 | 5 6 2 | 6i23 2 i6 | 5 6 i6 | 5 - |

媒（呀）不凭（罗）证（嘞）许（呀）哥　为（耶　哎）婚。（嘞）

（帮） 5. 3 5 3 |（大冬 大大 大冬冬 大冬 大冬 大冬

大冬冬 冬冬 | 大冬冬 冬） | 6 5 5 3 | 3 3 2 i6 | i.2 35 3532 | i2i6 5 6i |

（领）世间（嘞）上（哎　哎）

5. 65 | 2i 2 i6 | 5 56 5 3 | 5 53 5 3 | 6 5 32i6 | 3 2 2i 6 |

（我的）自选（嘞）男（嘞）许（耶）多　得（哟）很，（罗）

（帮） 3 32 i 6 |（大冬大大 大 冬冬冬冬

5 - | 大冬冬 冬 | 大冬 大冬 | 大冬冬 冬冬 | 大冬大冬 冬） |

哎）

大冬 大冬

63 2 21 | 6 2 2 1 165 | 5 61 5 3 | 5. 3 5 3 | 6123 1 65 |

(领)难 道（喂） 说(呀)哥(喂)嫌 奴（哎） 是 个 贱(嘞 哎)

(帮) 5. 6 5 3 | (大 冬 大大

6 5 6 | 5 - | 大 冬冬 冬冬 | 3/4 大 冬冬 冬 冬 冬) | (下略)

人。(嘞)

大 冬冬 冬 冬 大 冬 大 冬

〔叹腔生腔〕:〔叹腔生腔〕是男性角色的共用唱腔,其结构、板式,与旦腔相似。

还魂腔。还魂腔又称一三板,为哦嗬腔渔鼓中另一种唱腔。用于回忆、追述、自叹、缅怀、忧伤等场面。因故事中的角色不同,还魂腔又分为生腔和旦腔两个子腔。生腔显得活泼、刚健,旦腔则婉转、深情。其风格与阳新金海一带的道教音乐较为接近。

〔还魂腔生腔〕:〔还魂腔生腔〕的唱词为二、二、三词格的七言四句式,唱腔为一板三眼($\frac{4}{4}$拍)的四句结构,常在第三、四句间加数目不定的垛句。四句唱腔的落音分别为"6、2、2、2",第三、四句间的垛句一般也多落在"2"音上。例如:

选自《化斋》

(余玉卿演唱 费杰成记谱)

1 = $^{\sharp}$C

中速 ♩=72

【还魂腔生腔】

4/4 (冬冬 冬大冬 冬冬 冬 | 大) 3565 6 3. 5 | 35 3 2. 3 5 3 |

忙(哎) 把 祥 云 (就) 来 (耶)

6 63 6 3 5 3 0 | 5. 6 2 2 61 6 6 | 3565 3 5 2 21 3 3 |

驾(耶) 起 (耶 哎) 来(耶) 驾(喂) 起,(耶)

(大 冬 大 冬 冬 0 大 冬 大冬冬 冬 冬 大 冬 大 冬 大 冬冬 冬 冬

2 2 2321 6 0 | 0 5 53 7 7 6 77 | 3. 5 3565 2. 1 6 |

驾(呃) 起(哟 哪个) 祥 云(罗) 下 了

大冬 冬 冬冬 冬 冬 大冬冬 冬冬) (大冬冬

0 0 2 3 1 2 | 0 0 0 5336 | 3535 6565 3 5 31 |

(哎)天 堂,(哎) 五 色 祥 云 来 驾 起,(哟

冬) (大冬冬 冬冬 大冬冬 冬大)

3/4 2 - - | 冬大 大冬冬 冬大) | 6 i 3 5 3 5 3 5 3. 5 |
哎）驾起红云红似
（大冬冬 冬冬 大冬冬

4/4 3（大冬冬 冬）5 3 | 5 3 5 3 2 5 3 3 | 1 2 2 1. 3 2（大冬冬 |
火，驾起白云白如银，驾起（个）黄云（么）黄似金，

大冬）5 3 5 3 6 5 | 3 5 3 1 1 2 | 大冬冬冬）5 3 3 6 3 5 3 5 |
驾起乌云（哎）雾气腾腾（嘞）。五色祥云
（大大

6 5 5. 3 2 1 2 5 | 5 3 2 1 2 - | 大冬冬 冬冬 大冬冬 冬冬 |
来驾起（呀），（大冬 大冬

冬大）6 6 6 5 3 7 | 7 2 5 5 3 2 1. 2 | 3（大冬冬 冬大）1 1 |
（哎）驾起祥云（哦哎哟）下（喂）天堂。

2 - - - | 冬冬 大冬冬 冬冬 冬大）|（下略）
（大冬 大冬 冬冬 大冬冬

〔还魂腔旦腔〕：〔还魂腔旦腔〕的唱词亦为七言四句式。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），速度缓慢，行腔婉转深情。四句唱腔腔尾皆落"2"音。领唱帮唱结合，有时出现两个声部。例如：

选自《化斋》
（余玉卿演唱　费杰成记谱）

1 = D
慢速 ♩=52
【还魂腔旦腔】较自由地

4/4（冬 大大 冬. 大大大 | 冬大 大大冬 冬 大）| 6 6 5 3 5 6 6. 6 i |
（领）二（哎）八（喂嗨呃）

6. 5 3 5 6. 5 3 5 6 6. 5 3 5 6 3 | 2 - - - | 6. 5 5 5 3 |
佳人（嘞嗨哎嗨哎嗨哎嗨哎）（大冬 大冬冬冬）下（喂）

（大冬冬 冬）5 53 2 | 5 3 0 5. 6 2 | i 6 6 - |

（帮）天（嘞） 堂，（哎 哎）

（大 冬 冬 冬） （帮） 6 653 5 2 212 3 |

下（嘞） 天（嘞）

6 65 2 5 2 21 2 3 | 2321 2 3 2321 1 61 | 2 1. 0 0）|

下（嘞 哎） 天（嘞 哎） 堂，（哎）

（大 冬 大 冬 大 冬 大 冬 大冬冬冬 冬 冬 大 冬冬 冬 冬 冬 大冬 大）

353 2 2. 2i | 6 - - - | 6535 6553 1 61 |

（领）两 （哎）次（哎） 为 人 （嘞）脱了 凡 胎，

2 -（大冬冬 冬冬 | 大冬冬 冬）6 65 3 5 | 2 i 6 - |

（呀） 家（喂） 有（哎 （冬冬）

3. 5 6i 6. 5 3 56 53 6 5 | 35 3. 2 - | 0 0 356i 6 6 |

儿 夫（喂） 韩（嘞 哎 嗨）湘 子，（冬冬冬 大冬冬冬）不 知（哎）

3565 3 6.1 23 21 6 | 1 1 2 - | 0 0 0 0 |（下略）

我 夫（哇）韩 （嘞） 秀 才。（呀）

（大冬冬 冬 大 冬冬 冬冬 大冬冬 冬 0）

弹腔。弹腔又称乱弹或乱弹腔。其唱腔只〔弹腔〕一种，与汉剧音调有某些渊源关系。一般多用于故事转折处的短小片断之间，表现急迫、焦虑等情绪。弹腔只用于较大的曲目，男女角均可演唱。

〔弹腔〕。〔弹腔〕的唱词多为七言、十言混用的上下句式。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。常由若干上下句唱腔构成一个段落，其间上下句唱腔的腔尾多为一种“2. 3 5 3”的音型，只段落的结束音停在“5”音上，结束前转入散板。例如：

1 = F

选自《破镜记》
（余胜家演唱　费杰成记谱）

【弹腔】中速 ♩=76

3 3 5 56 7 3 (冬) | 3 2̇ 7 65 3 3 5 | (大冬大冬 冬) 3535 5 56 |
尊一（耶嗨嗨）声　妇　女　家　打　坐（喂嗨嗨）

7 (大大冬 冬) 3 | 7 7 65 2· 3 | 5· 3 3535 56 7 |
在　土（喂）台，　你　姑　娘

(大) 3535 5· 6 7 | (大大) 3 3 6 43 2 | 2 3 2· 3 5 3 5 56 |
在土台　自有安　排。（哎）　缠（勒）

7 (大大冬 冬冬) 3 | 7 7 65 3 (大) | 3 6 4 33 2· 3 |
足　带　儿　松松（哎嗨嗨）解，

5 - 35 5 6 | 5 56 7 0 (大) | 3 7 7 65 (大) |
八（喂）　幅（喂）　罗　裙（嘞嗨嗨）

3 6 4 33 2· 3 | 2· 3 5 3 35 3 5 6 | 7 3 0 3 2̇ |
高扎起　来。　在　头（喂）　上　取　下

7· 6 (大) 4 3 2 3 | 2· 3 5 3 3 3 5 | 3 3 2̇ 7· 2̇ |
了　一股金　钗，　绣鞋内　搁　石　子

サ 6 - - - 3 3 3 2̇ 3· 3 - 6 4 3 2 -
我　巧把（喂　哎　哎）路　挨。
(大大 大大 大大 大大 大

3 5 - - - | 4/4 大大 冬冬 大冬冬 冬冬冬冬 | 乓乓 乓 0 0) | (下略)

百花腔。百花腔唱腔繁多，由灯戏唱腔、山歌、小调、俗曲组合而成。常用曲牌有〔四马回堂〕、〔百花腔平腔〕等。百花腔长于表现活泼、火爆、热烈、风趣等情绪，多为单曲体的小曲目，其中也有在板腔体曲目里与其他板式相缀者，是哦嗬腔渔鼓音乐中的辅助唱腔。

〔四马回堂〕：〔四马回堂〕是百花腔中的常用曲牌之一。曲调新颖活泼。唱词为七言四句式。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句结构，四句落音分别为“i、5、5、5 ”。例如：

选自《桃花洞修行》
（余玉卿演唱　费杰成记谱）

1 = B

中速 ♩=76

$\frac{2}{4}$ (冬冬 大冬冬 | 冬冬 大 | 冬) 【四马回堂】3535 | i6 6 3535 | i· 6 6 2 | i 65 6i35 |

(领)八 月　十五(之)天 门　开，(帮)一 对 仙 童 下 凡

5 6 56 | 5 (大冬 | 大冬 大冬冬 | 冬冬 大冬冬 | 冬 大) |

(嘞)　界，(呀)

353 3 356i | 35 5 6i | 2· 6 5 | (大冬冬 冬大) | 3i6i 2 i6 |

(领)野 草(之)闲 花　我（喂）不　爱，(呀)　一 心 只想

3213 2· i | i6 56 5 | (冬冬 大冬冬 | 冬冬 大冬 | 冬 0) | （下略）

吃 长（哦　嗬）斋。(呀)

〔百花腔平腔〕：〔百花腔平腔〕唱词为七言四句式。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句结构，句尾音分别为“6、5、5、5 ”。例如：

选自《十二月劝姑》
（余玉卿演唱　费杰成记谱）

1 = A

中速 ♩=84

$\frac{2}{4}$ (冬大大 冬大 | 大 大 | 冬大大 冬大 | 大 大) | 【百花腔平腔】5 62 776 | 5 6 2 |

正 月　里 来(么) 菜 花 开，

6 (冬冬 冬冬) | 56 2 7 6 | 6i63 5 | (大冬冬 冬冬) | 2· 3 2 i | 6i2i 6 5 |

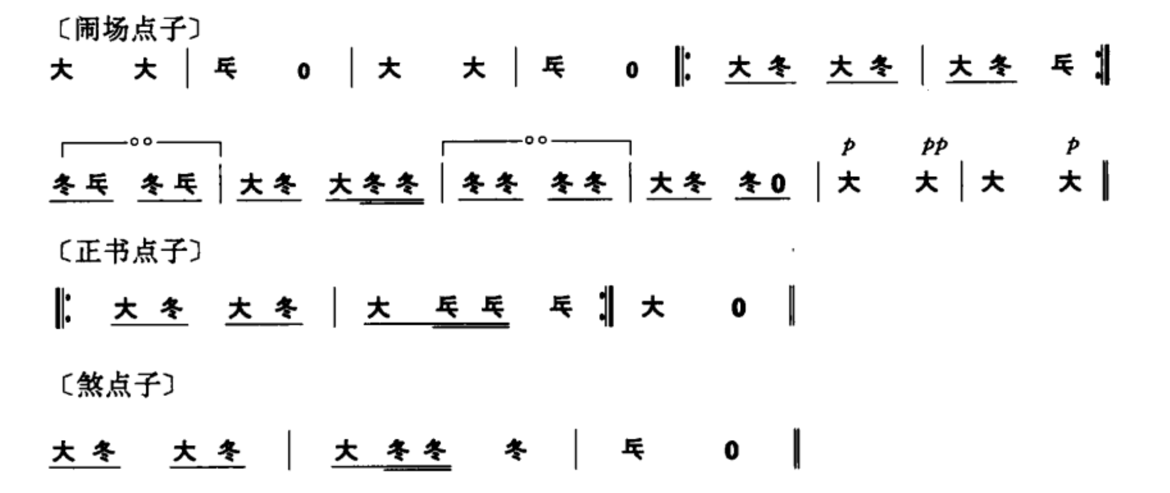
(耶)　前 朝有个 蔡 伯 喈，　哭 坏妻子 赵 氏 女，

(大冬冬 冬冬) | 5· 6 2 i | 6i63 5 | X X | 2· 3 2 i | 6i63 5 (大大 | 冬冬 冬) | （下略）

罗 裙兜土 筑 坟 台，(得儿 得儿)罗 裙兜土 筑 坟 台。

哦嗬腔渔鼓中除少数曲目为单曲体结构外，多数曲目都是由以四平的不同板式为主，联接其它曲牌而成的板腔体结构。其联接方式除开始用〔八板头〕之外，可根据曲目内容任意选用板式与曲调组成一个唱段。

哦嗬腔渔鼓伴奏乐器有云板、渔鼓筒、莲花板三件击节乐器。云板用三块红木板相串而成，长约二十六厘米，宽约七厘米，外涂红漆光油；渔鼓筒以楠竹为料，长约六十六厘米，口径六厘米，外涂黑漆，以蛇皮或猪油皮鞔口，表演时艺人边唱边用两件乐器击节伴奏。莲花板以两片楠竹片制成，长约十七厘米，半径七厘米，由听众唱和时击节而用。伴奏的鼓板点子有如下三种：



渔鼓点子字谱说明：

大　云板击声。

冬　渔鼓击声。

乓　云板、渔鼓齐击声。

走马渔鼓音乐　走马渔鼓音乐源于与此曲种流行地毗邻的湖南省石门县的渔鼓音乐。由于渔鼓艺人大都兼打薅草锣鼓、唱傩戏或柳子戏，对走马渔鼓的唱腔也产生了一定的影响，从而形成了当地的地方风格。

走马渔鼓唱词的基本句式是七字句，唱词对仗押韵，韵辙转换灵活自由。唱腔有〔慢板〕、〔快板〕、〔悲腔〕、〔欢腔〕、〔离腔〕、〔合腔〕。唱腔音乐属板腔体结构。

〔慢板〕：〔慢板〕的唱词为七言上下句式，一般以四句为一段。唱腔曲调悠长，带有拖腔，为上下句结构。节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）。上句让板起唱，句尾有一个三小节的拖腔，落在“3”音上；下句四小节，顶板起唱，尾音落在“$\underset{\cdot}{6}$”音上，段落结束落于“1”音上。例如：

选自《湘子化斋》
（谭文友演唱　陈鹤城记谱）

1 = E
快速 ♩=126

2/4 (0 大 | 冬 大 | 冬．大 冬冬 | 大冬 大．大 | 冬冬冬 冬冬 | 大冬 大冬冬 |

【慢板】

冬冬冬 冬冬 | 大冬 大冬 | 冬 大 | 冬) 6 | 5． 3 | i 5 i 6 | 3/4 i 6 5． 3 |
洞 宾　背 剑 清 风　绕，(哇)

2/4 6 6 | 3． 6 | 大冬 冬) | 5． 1 1 1 | 6 2 | 2 1 | 3/4 6 6 0 0 |
(大冬　钟 离 老 祖 把 扇 摇。(大冬 大 冬 冬)

2/4 i． 5 3 5 5 | i． 5 6 6 3 | 1． 6 5 2 | 3 5 | 3/4 2 3． 5 | 2/4 3． 2 2 |
国 舅 云　板 敲 得 妙，(哇)　采 和 花 篮 献 蟠　桃。(哇)

3/4 1 - - | 2/4 6 6 0 | 大冬 大冬 | 冬冬冬 冬冬 | 大冬 大冬 | 3/4 冬 大 冬) | (下略)
(大冬 大冬　冬冬 冬冬

〔快板〕：〔快板〕的唱词为七言上下句式，唱腔由〔慢板〕及垛句组合衍变而成。由一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）和一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）组成的第一句唱腔，实为〔慢板〕上句变体。从唱词的第二句开始，为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）的垛句。唱腔上句落"6"音，下句一般落"2"音，段落结束时亦落"6"音。例如：

选自《王茂生送礼》
（谭文友演唱　陈鹤城记谱）

1 = E
快速 ♩=132

2/4 (0 大 | 冬 大 | 冬．大 冬冬 | 大冬 大冬冬 | 冬冬冬 冬冬 | 大冬 大冬 | 冬 大 |

【快板】

冬) 6 | 5 - | 3． 5 6 5 | 3/4 i 6 i 5． 3 | 2/4 i 6 6 | 3 6 0 | 大冬 冬) |
凤 凰　起 翅 飞 得　高，(哇)　(大 冬

1/4 61 6 | 3 1 | 6161 | 2 | 6． 5 | 61 1 | 35 1 | 1 1 | 6． 6 | 6 1 | 5 | 3 2 |
一 翅 飞 到 洛 阳　桥。荷 花 池 中 去 洗 澡，(喂) 起 翅 闪 掉 三　根

2 | 0 | 3. 5 | 1 16 | 61 6 | 61 1 | 0 | 3 3 3 | 3 5 | 1 61 | 2 | 1 6 |

毛。 外来胡儿* 来捡到，(喂) 拿到(个)我国把王 朝。我王

61 6 | 5 5 | 3 | 5 3 | 35 3 | 6 2 | 1 1 | 5 2 | 3 1 | 2 12 | 2 0 | 12 2 |

一见呵呵笑，虽然不是治国宝。(哇)千里路上送鸿毛， 做到

1235 | 3 | 3 2 | 2/4 3 - | 3. 5 3 2 | 2 1 | 1 6 |

人到情也到。

(冬冬冬 冬冬 | 大冬 大冬 | 冬冬冬 冬冬 | 大冬 大冬 | 冬 大 | 冬 -) | （下略）

* 胡儿：胡人，古代泛指北方和西方的各民族。

〔悲腔〕：〔悲腔〕适宜于表达悲哀的情绪。其唱词为七言上下句式。唱腔为上下句体，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）并间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）。唱腔的上句落音“3”，下句落音“6”。唱中常出现抽泣声。例如：

选自《目连救母》
（万绍学演唱　陈鹤城记谱）

1 = #F

中速 ♩=76

【悲腔】

2/4 (0 大大 | 冬 冬 | 冬 冬冬 | 大冬 大冬 | 冬冬冬 大冬大冬 | 大冬) 0 3 |

(呕)

3/4 6 5 35 5. | i 5 i6 5 356i | 2/4 3 (大大 | 冬冬 冬冬 | 冬大冬大 大冬 大 |

暑往寒来冬复冬，(啊 哎 耶)

冬) 0 3 3 | 2 2 65 3 | 23 5 3 | 3 23 5 5 6 | 3/4 3532 i 6 0 | 2/4 冬冬 冬冬 |

(哎呀)人生恰似 采花蜂。(啊 衣 呀)(0大大

冬冬大冬 大冬大 | 冬) 0 i i | 6 5 3i 5 | 3/4 353 5 6 5 356i | 2/4 3 (大大 |

(那个)采到百花 成蜜(的)后，(喂 哎 耶)，

冬 大 | 3/4 冬 冬冬 冬冬大冬 | 2/4 大冬) 0 3 | 35 3 0 22 | 23 5 23 2 |

(呕)列 位,(哎呀)采 花 到 老

3532 5 56 | 3/4 3532 1 6 0 | 2/4 冬冬 冬冬 | 大冬 大冬 | 冬冬冬 大冬大冬 | 冬 0) | (下略)

一场 空。(啊 衣 呀)(0 大大

〔欢腔〕:〔欢腔〕实则是〔悲腔〕的变体,区别主要在情感的表达和速度上的差异。〔欢腔〕宜于表现欢快、热烈的情绪。唱词、节拍均与〔悲腔〕相同,唱词的摆字比〔悲腔〕密集。唱腔为上下句结构。上句由三小节组成,落音"3",可顶板起唱,亦可以让板起唱;下句由四小节组成,让板起唱,落"6"音。例如:

选自《三打祝家庄》

(万绍学演唱 陈鹤城记谱)

1=G

中速 ♩=84

2/4 (0 大大 | 冬冬 冬冬冬冬 | 大冬 大大 | 冬冬 冬冬 | 冬冬冬冬 大冬大 | 冬 0) |

【欢腔】

日 出东方 一 点红,(啊 哎 哎 耶)

(哎呀)秦琼打马 过 山东。(啊 衣 呀)(0 大 大

(那个) 手 提 一 对 金装 锏,(哪 哎 耶)

(哎呀) 各 州 府 县(啦) 会 英 雄。

(衣 呀) (0 大大 (下略)

〔离腔〕:〔离腔〕的唱词句式、唱腔结构及节拍、落音均同于〔悲腔〕,只是上下句式之间的鼓板过门长短不同,情绪因内容而异,唱词较为密集。例如:

选自《目连救母》
（万绍学演唱　陈鹤城记谱）

1 = F

快速 ♩=132

2/4 (大大 可大 | 大可大 可大可 | 3/4 冬冬 冬冬大冬 大冬大 | 冬 0 大大 |

【高腔】

冬冬 冬冬大冬 大冬大 | 2/4 冬) 0 i i | 6 5 3535 | 3/4 i 3 6 5 3561 | 61 3 (大冬 |

（那个）暑往寒来　春复春，（哪　哎　哎　耶）

2/4 冬冬冬 大冬大冬 | 大冬 大冬 | 3/4 冬冬冬 冬大冬大) 0 2 2 | 2/4 3 5 2 5 2 2 |

（哎呀）　一　朝　天　子（他）

3523 235i | 3/4 3. 2 i 6 0 | 冬冬 冬冬冬 大冬大冬 | 2/4 大冬) 0 i i | 5 5 6 53 |

一　朝　臣。（衣　呀）(大大　（那个）长江后浪

3/4 i 3 36 5 356i | 2/4 3 (大大 | 3/4 冬冬 冬冬大冬 大冬大 | 1/4 冬) 2 2 | 2/4 35 2 5 35 |

催前浪，（啊　哎　耶）　（哎呀）　一　代　新人

2 3 235i | 3/4 3. 2 i 6 0 | 冬冬 冬冬冬冬 大冬大 | 2/4 冬 大大 | 冬 -) | (下略)

换旧人。（衣　呀）(大大

〔合腔〕：〔合腔〕常用于唱段的结束处。走马渔鼓中的〔合腔〕有两种结构形式，一种与〔悲腔〕相类；一种以有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）的上下句式起唱，若干上下句为一个段落，其间上下句落音均较为自由，段落结束时必落“6̣”音。结束于一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）或散板（サ）。例如：

选自《怀抱渔鼓一根竹》
（谭文友演唱　陈鹤城记谱）

1 = F

【合腔】

（前略） 1/4 5. 1 | 1 1 | 6̣ 1 | 6̣ 1 | 3 | 0 | 3. 2 | 3 3 | 2 | 2 | 1 |

上　走　云　南　到（哇）贵　州，　下　走　四　川　到　汉　口。

0 | 5. 5 | 1 1 | 5 3 | 5. 3 | 2 1 | 3535 | 2 3 | 2 2 | 1 | 5 3 |

怀　抱　渔　鼓　只　有　一　尺　九，（哇）不　是　嗯　下　夸　海　口：千　里

3 5 3 | 1 2 | 1 | 6 1 1 | 6 1 6 | 6 6 | 3 3 | 2 | 0 | 2/4 5 5 i |
不 带 盘缠 走，万 里 不 带 点(啦) 灯(啦) 油， 走(哇)江

6· 6 5 | 3 5 5 3 | 2 1 | 6 1 | 1 2 3 5 | 2 1 |
湖 (哇是) 玩 码 头，(喂) 五 湖 四 海

6 - | サ 6 6 5 i 6 6 5 3. 5 3. 2 2 1 6 - |
拜(呀)朋(啊)友。(哇) (大冬

2/4 大冬 大冬 | 冬. 冬 冬冬 | 大冬 大冬 | 冬 大 | 冬) 0 ‖

走马渔鼓的伴奏乐器为竹质渔鼓筒、檀板及单面钹三件打击乐器。演唱时，渔鼓艺人左肘腕斜夹渔鼓筒于胸前与人体约成四十五度角。左手持檀板击拍，一面小钹紧挽在食指的关节上，钹心向外。右手拇指与食指拿着筷子，用筷子头击钹棱，其余三指并拢拍击鼓面。

走马渔鼓的伴奏方式有三种，一用于前奏，二用于随腔及间奏，三用于尾奏。前奏与尾奏用〔长槌〕，随腔及间奏用击节和较短的"鼓板点子"。

走马渔鼓击乐点子的念法里，"大"为板，"冬"为鼓、钹同击，"可"为筷子头击鼓筒壳。

金海渔鼓音乐　金海渔鼓音乐由胡琴腔、高腔、诙谐腔及彩腔四种类型的唱腔组成。属于板腔体结构。

胡琴腔。胡琴腔，艺人称之为正本腔。凡大篇幅唱段均用胡琴腔演唱。它的容量大、可塑性强，长于表现各色人物复杂的内心活动。为适应角色需要，胡琴腔又有〔胡琴腔〕、〔胡琴腔生腔〕、〔胡琴腔旦腔〕、〔胡琴腔一三板〕之分。

〔胡琴腔〕：〔胡琴腔〕的唱词为十言上下句结构。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句体，上下句皆落" 5"音。例如：

选自《胡晏昌辞店》
(余胜加　何恢建演唱　费杰成记谱)

1 = B
中速 ♩=96

2/4 (碰 大冬 | 大冬 大冬 | 碰冬 大冬 | 大冬 冬0 | 大冬 冬冬 | 大冬 大冬 |

【胡琴腔】

大冬 冬冬 | 大冬 大冬 | 碰 冬 | 大) 3 5 | 3 2 | 5 3 3 |

(领)一(哟) 里 亭 (罗) 送 客

1 2 3 5 | 3· 3 1· 2 | 1 2 3 | 2 6 | 6 1 2 | 1 2 | 5 5 |

人 (罗 咳)从 头 (喂) (合)从 头 劝 起,(哟)

3 2 | 6 - | 5 - | (碰冬 大冬 | 大冬 冬冬 | 大冬 大冬 |

大冬 冬 | 碰) 1 2 | 1 2 5 | 5 3 3 | 2 6 | 6 6 2 | 6 1 6 3 |

(领)哥 归(耶)家 切 莫 学 (喂) (合)庄 子 (哎

3 (冬) | 3/4 3 5 6 1 | 2/4 6 1 5 | 5 (冬冬 | 大冬 大冬 | 碰冬 大冬 |

哎) 试 (哎) 妻。(耶)

大冬 冬 | 碰) 5 3 | 2 3 5 | 5 3 3 3 | 1 2 | 2· 1 6 1 | 5 6 | 5 - |

(领)客 人 哥 (哎) 出 外 来 (耶 之)年 有 (喂)

3 (大) | 1 2 1 2 | 5 5 | 3 2 | 1 6 | 5 - | (碰冬 大冬 | 大冬 大冬 |

几 (哟) 岁,(哟)

冬冬 大冬 | 大冬 冬 | 碰) 1 2 | 1 2 6 | 6· 2 1 5 | 6 2 1 6 | 6· 2 1 1 |

归 家 转 (哪)爹 娘 骂 (喂) (哪)妻 子

6 5 5 | 5· 5 1 | 2 6 | 3 (冬冬) | 3 5 3 5 | 3 5 6 | 5 | (下略)

吵 (哎 咳)(合)也 是 (哎 哎 耶) 有 的。(耶)

〔胡琴腔生腔〕:〔胡琴腔生腔〕是曲目中男性角色演唱的专用腔,无论老年或青少年角色皆可用此腔。用于表现高雅、抒情、欢快、坚定等不同的情绪。唱词为七言上下句式,唱腔为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)的上下句结构。上句落"5"音,下句落"1"音,句间介以鼓板。例如:

1 = ♭A

选自《胡晏昌辞店》
（向恢建演唱　费杰成记谱）

【胡琴腔生腔】中速 ♩=66

2/4 55 51̇ 6 | 6 0 | 5 5 65 | 3 1 5 4 5 65 | 3 21 4.5 6 | 5. 0 |
桃红（哎）　柳绿（喂）　到　（喂）　处　美，
（大 冬 大冬 大冬 大冬 大冬 大冬 大冬冬 大 冬大大冬 冬 大冬 大冬冬

0 0 | 0 0 | 0 5 53 | 5 61̇ 6 | 0 0 | 0 5 65 |
风　花（哎）　雪（哎）
冬冬大冬 大冬大冬 冬大冬大 冬大 冬大 冬大冬冬冬 冬0 大冬

61 6 1 | 5 6 5 3 | 2 261 0 | 3 32 1 13 | 2. 0 | 53 5 61 6 |
月　（呀）把（呀）　人　迷。　本（嘞）人（嘞）　住　在
大 冬 大冬 大冬 大冬 大冬 0）

1 5 65 | 3 22 5 65 | 5 0 | （冬 大冬 | 大冬冬）5 5 | 5 61̇ 6 |
（呀）金（嘞）　湖 地；*　一（呀）脉（呀）

（大 冬）| 5 4 5 5 45 | 6 5 5 65 | 3 2.16 1 | 1 0 0 |（下略）
传　宗　（呀）接　祖　裔　（呀）。

* 金湖地：阳新县网湖附近的一个地名，现属陶港区管辖。

〔胡琴腔一三板〕：〔胡琴腔一三板〕的唱词为七言上下句式。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$）间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）的上下句结构，上下句皆落“2”音。曲调轻快，腔前、腔后及句间皆有鼓板击节。例如：

1 = ♯C

选自《双牡丹》
（向恢建演唱　费杰成记谱）

慢速 ♩=60

4/4（冬冬 冬冬碰 大冬碰 碰大 | 3/4 6 35 6 61̇ | 4/4 61̇35 65 3 3565 53 |
十　月（耶　哦哦）　初　八（喂）　佛（喂）
冬 大 冬 大 冬 大 冬

3565 6. 5 3 2 | 2 0 0 0 | 3/4 3565 6 5 3 |
祖（喂）生， 嘞）　吾（喂）是（哎）
大 冬 大大 冬大 冬大冬 大冬碰 大冬碰 碰大 冬 大 冬

4/4 61 1 2 3 12 | 3/4 35 2. 20 | 4/4 0 0 0 0 |
南 海（呀） 观（嘞） 世 音。（嘞）
大 冬 大 冬 大 0 0 冬大冬 大冬碰 大冬碰 碰大

3/4 6. i 35 6 6i | 4/4 6i36 5 3 0 3535 | 65 3 21 61 2. |
天 留（喂 哪个） 佛 来（耶） 佛 （喂） 留 经，
冬 大 冬 大 冬 大 冬 大 冬 大 冬大冬

0 0 0 0 | 3/4 35 6 3565 3 | 4/4 656 4 32 1 122 |
人（嘞）留（喂） 后 代（耶 之） 草 留 根。
大冬大冬 碰大 碰冬 大 冬 大 冬 大 冬 大 冬

3/4 2 0 0 | 0 0 0 | （下略）
（罗）
大 冬大冬 大冬碰 大冬碰 碰大）

高腔。高腔是金海渔鼓中仅次于胡琴腔的另一重要唱腔，其特点是唱腔中常有七度大跳。节奏自由，音调悠长。艺人常用真假声相结合的方法演唱，唱到高潮处，常有围观者唱和帮腔。其唱腔由〔高腔散板〕、〔高腔平板〕、〔高腔流水〕、〔高腔一三板〕等组成。

〔高腔散板〕：〔高腔散板〕唱词的基本句式为七言上下句式。唱腔为散板（サ）上下句结构，一般多用于情绪激昂的段落，上句落“2̇”音，下句落“5”音。例如：

1 = ♭B

选自《朱氏割肝》
（向恢建演唱　费杰成记谱）

【高腔散板】

f
サ 3̇ 2̇ 2̇ 2̇ 7 2̇ 6765 3 5 - - - i 6. i - - 0 ii
这 一 刀 割 得 人 （哪） 神 魂（嘞） 不在，
（碰 0 大大 0 0 碰 0 大大 碰 大大 碰 大 大. 碰 大大 碰 碰 大大.

3 - i.3 2 - 0 0 0 | 7 2 5 56 7.2 6 - - - 5.6 7 -

(耶) 只见股肉(哇) 割

碰 - - - 碰 碰 碰 碰 0 大大 0 碰 大大 碰 大大. 碰 大大 大碰

2 6 6 3. 5 - - - (下略)

开 来。 (耶)

碰 - - - - - - 碰碰 碰大

〔高腔平板〕:〔高腔平板〕既可叙事也可抒情。唱词为十言或七言上下句式。唱腔为上下句体,节拍以一板一眼($\frac{2}{4}$拍)为主,间有其它节拍。上句落"5"音,下句落"3"音。例如:

选自《乌金记》
(向恢建演唱 费杰成记谱)

1 = ♭B

【高腔平板】中速 ♩=66

$\frac{2}{4}$ i 2 3532 | i 6 5 | 0 i 2 | 2 35 6. i | 3 2 i 6 | 5 - |

怀(哟)抱(哦) 渔 鼓(哎) 一(耶) 棵 竹, (喂) (冬大冬 大冬碰)

(大大冬 冬碰)

$\frac{5}{8}$ 大冬 碰 碰 大 0) | $\frac{2}{4}$ 2i 2 6i2 2 | i 66 5. 56 | 2. i 6 3 | 0 2616 | 5 5. 3 |

此(哎)竹(喂喂)本 是(啊 是) 仙 (嘞) 人(嘞) 留。(哎)

(大 大冬 冬碰) (大大冬

冬大冬 大冬碰 | $\frac{5}{8}$ 大冬 碰 碰 大 0) | $\frac{2}{4}$ 2 2 i 2 | i 6 5 2 i 2 | 6 335 5 |

姜 太 公(哎)钓 鱼(哎 哦哦)拿 (喂)

(大大冬

冬大冬 碰碰) | i i2 3 53 | 2. i 6. 0 | 5. 0 | $\frac{3}{4}$ 0 0 0 2 | $\frac{2}{4}$ 6 5 6i |

竹(喂)杪,(哟 嘴 哦) (啊) 文 王(哎)

(大冬 大冬大冬 冬大 碰碰 大 0)

6 2 6 i 6 | 3. 5 3 | 0 2 i | 5. 5 5 3 | 3 0 0 | 0 0 | (下略)

卜 卦(嘞 哦哦) 拿 (喂) 竹(哦)蔸。 (冬 大冬 大冬碰 大冬碰 碰大)

(大大冬 冬碰)

说明:唱腔中$\frac{2}{4}$节拍的小节均按"冬大"的规律击乐。

〔高腔流水〕：〔高腔流水〕为高腔中的数板，唱词句式自由，字数不等。始于有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），终于散板（サ）。例如：

选自《胡晏昌辞店》
（向恢建演唱　费杰成记谱）

1 = A

【高腔流水】中速 ♩=72

卖饭　女（哎）和（喂）客　人（嘞）同　（大）（得呀）心（来个）合（得）　意，（耶）

同　（冬）（得哪）喉　咙（呃）共（得）一　口　气。（耶）同（哎）（大）床（哎）睡（嘞呀）

共（哎）枕　席，（呀）同（哎）（冬）席（这）饮　酒共（哎）酒　杯。（呀）同（哎）（大）场（哎）

看　戏（吗）一路跟　随，（呀）哥！（喂）（冬）实叹　我的　好　朋　友，（喂）哥！（喂）

（大）什么大姐（嘞）相（哎）好　的，（呀）哥！（哎）（冬）又有　什么话　商量　来给　妹，（呀）

妹！（呀）（大）有　什么　话　想过　来　说　出，（哎）（大）（哦呀）晏昌我的　サ　哥！（哎）

（哎呀）冤家　我的　妹！（耶）（碰碰）有　什么知心　话（哎）（碰碰）

你　快　对（哎）　奴　提。（耶）（大冬　大冬大冬　冬大冬　冬冬　大）（下略）

说明：唱腔中除散板外，凡流水板（$\frac{1}{4}$）处均按“冬 | 大 |”的规律击乐。

〔高腔一三板〕：〔高腔一三板〕唱词为十言上下句式。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。用真假声相结合的方式演唱。上句落"3"音，下句落"5"音，速度缓慢，用于叙事和表达感叹等内容。例如：

选自《双牡丹》
（向恢建演唱　费杰成记谱）

1 = D

【高腔一三板】♩=60

$\frac{4}{4}$

有刘真　（嘞）　坐（哦）　书房（哎）

（大冬 大冬大冬 冬大冬｜碰冬）心中（哎）　思（哎）想，（大冬 大冬大冬 冬大冬 冬冬 大0）

想起（耶）了（哦）（碰.）（是）功（哎）

名事（哎）常挂（哦）　在　心。（嘞）（大冬｜大冬大冬 冬大冬 冬冬 大0）

想（哦　嘀　哦）从前（耶）（碰.）是爹（耶）娘在（耶）是　何等（嘞）　有（哦）幸，

（碰）到　如今　爹娘亡　故　一（哟）目　（哦）凋　零。（嘞）（碰）（下略）

诙谐腔。诙谐腔脱胎于当地灯歌《瓜子仁》。一般多为故事中丑角所唱，多用于风趣的故事选段或短小唱本中，长于表现机智性格的人物。诙谐腔有〔诙谐腔行板〕与〔诙谐腔莲花板〕两种。

〔诙谐腔行板〕：〔诙谐腔行板〕的唱词为七言四句式。唱腔平直如念白，为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句体，四句落音为"1、5、5、5"。例如：

选自《王氏劝夫》
（向恢建演唱　费杰成记谱）

1 = F

【诙谐腔行板】中速 ♩=72

2/4 5 5 6 27 2 | 5 16 1· ·5 | 6 3 5 35 | 6 3 5 3 | 5 56 5 | 冬大冬 冬大冬 |
取 名(个)叫 做 秦 子 干,(嘞)爱 赌 博(来个)爱 耍(哎) 钱。(嘞)
（大 大冬 冬大

稍快
冬冬 大0） | 6 21 6 6 5 | 6 5 0 56 | 7 76 5· 3 | （冬冬 0 大. | 冬大冬 冬0） |
众 位 朋 友(之)将 (哎) 我 劝,(嘞)

6 6 5 6 3 | 5 35 5· 3 | 5 56 5 | 冬冬 大冬 | 大冬大冬 冬0） |（下略）
上 场(个) 输 了 下 场 (哎) 赢。(嘞)
（大 大冬 冬大

说明：唱腔中每小节均按 2/4 "冬大"的规律击乐。

〔诙谐腔莲花板〕：〔诙谐腔莲花板〕的唱词为上下句式，由五言、七言及"莲花落"衬句组合而成，句式灵活风趣诙谐。唱腔为一板一眼（2/4拍）的上下句结构，上句可落"5、6、1"音，下句可落"5、2、3"音。例如：

选自《十不清》
（向恢建演唱　费杰成记谱）

1 = ♯C

慢速 ♩=54

2/4（0 冬 冬大冬 | 大冬大冬 冬大 | 冬大 冬冬 | 大冬大冬 冬大冬 | 冬冬 大） |

【诙谐腔莲花板】

i·6 6i 6·i 6 5 | 6 65 3i 65 | 3563 5 0 | 3·i 65 3563 | 5 0 66 65 |
说起(那个)天 上(呃) 青,(嘞)(哎衣哟 一么落莲 花 哎 衣 哟 一么落莲 花) 天上(哎)

33 353 6 i 3 5 | 6 65 6i35 | 6· 5 6i35 | 6 0 66 656 | 3·56 5 i·6 |
缘何(喂) 见(嘞)得(哟)青?(嘞)(花呀莲子 落 落呀莲子 花 花花一 个 莲 湘 呀 落

6·i 65 6i65 6·i 65 | 3 （大冬 | 大冬大冬 冬大冬 | 冬冬 大） | 66 i6 33 65 |
落 什么落 莲 花 哟） 天上(哎) 缘何(喂)

6 i 3 5 6 0 | 6·i 6 i 63 5 | 6·i 6 5 53 2 | 32 35 2· 3 61 |
见(嘞)得(呀)青。 天 干(嘞)三年(嘞) 又 不 下(哎) 雨, 下雨(哪) 三 年

23 13 2 1. 0 | 6. i 6 i 61 6 6 | 3561 3 53 | 2 2 35 2 236 1 |

又 不天(哪)晴。 一 边(哪)烂 了(个)柴 和 米,(呀) 一(呀)边(嘞)凡 人(嘞)

2 2 3 5 2 2 1. | (下略)

好 呀(伤) 心。(哪)

彩腔。彩腔曲调取自当地俚歌俗曲,色彩俏丽,形式多样,艺人一般根据故事情节需要即兴填词演唱。例如:

选自《破镜记》
(向恢建演唱 费杰成记谱)

1 = D

中速 ♩=72

【彩腔】

2/4 大冬冬 大冬冬 | 大冬冬 冬冬 | 大冬 大冬大冬 | 冬大冬 冬冬 | 大 5 i 6 |

手 带
冬

45 5 5 45 | 6 2 i6 5 | 6 5 53 | 3535 6 i6 | 56 2 2 53 |

月 英禅堂 跪(哟 嗬 嗬)下,(喂) 我 与 月 英 拜 (呀) 菩
大 冬 大 大 大 大冬 冬 冬 大 冬 大 冬 大 冬 大 冬 大

54 5 0 6 | 4. 6 4545 | 4. 6 5 | 4. 6 65 5 | 4. 6 5 | 6. i 4 5 |

萨,(嘞) (哎) 拜 下 灵 神 南(哈)无, 拜 下 灵 神 南(哈)无, 口 叫 南 无
冬 大 冬 大 冬大冬 冬 大 冬大冬 冬大 冬 大 冬 大 冬大 冬大 冬大 冬 大

4. 6 4 5 | 4 5 5 6 2 | i6 5 65 5 | 5 0 0 | 4 45 6 2 | i6 5 6 5 |

口 叫 南 无 南 无(就) 观(嘞 哎) 世 音,(嘞) 南 无 观(嘞) 世 音,(嘞)
冬大 冬 大 冬 大 冬 冬 大 冬 冬 大 大 冬冬 冬大 冬 大 冬 大 冬 大 冬 大

45 6 2 6 5 | 56 i 65 3 | 5 0 | 冬冬 大冬 | 大冬大冬 冬大冬 | 冬冬 大冬) | (下略)

南 无 阿 弥(子) 陀(喂 陀) 佛。
冬 大 冬 大 冬 大 冬 大 冬大 冬大

金海渔鼓的伴奏乐器由渔鼓筒与筒板组成。伴奏包括前奏、尾奏、过门句间及随腔等方式。一般前奏、尾奏击〔长槌〕,过门和句间击鼓板点子,唱腔鼓板随腔交击。金海渔鼓击乐点子的念法里,“大”为击板声,“冬”为击鼓声,“碰”为鼓与板同击声。

保康渔鼓音乐 保康渔鼓音乐由两部分组成。一为流传于保康县店垭镇黄坪村一带的传统渔鼓唱腔；一为由当地民歌中，按月份演唱有简单故事情节的“月歌子”衍变而来的小调唱腔。

保康渔鼓唱腔曲牌有〔平腔〕、〔平腔带垛〕、〔十杯酒〕等。音乐为板腔曲牌混合体。

〔平腔〕：〔平腔〕的唱词为七言四句式。四句为一个自然段落。唱腔为四句结构，节拍以一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）为主，偶尔有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）错杂于其间。四句唱腔落音分别为“1、5、1、5”，第四句有一个较长的拖腔。例如：

1 = A

选自《讨利市》
（尚发学演唱 杨顺适记谱）

【平腔】 快速 ♩= 122

$\frac{2}{4}$ 5 5 | 6· i 6 5 | 2 3 2 | 1 1 6 | 1 1 1 2 | 2 2 1 | 3 2 1 6 |

走 上 前（哩） 把 你 们 望，（啊） 望（的 这 个）贤 东（嘛）发 财 的

（打 砰 打 打冬 砰 砰 砰 打 打 砰 打 打 打 打

$\frac{3}{4}$ 5 5 0 | $\frac{2}{4}$ 5 5 5 | 6 5 3 | 1 2 2 3 2 | 1 0 | 1 1 | 2 1 1 | 2 5 |

相，（啊） 发 财 的 相 来 人 不 相 同， 脸 上 有 白（的）又 有

砰 砰 打冬 打 打 打 打 砰 打 砰 打 打 砰 打 打 打 砰

$\frac{3}{4}$ 1 2 - | $\frac{2}{4}$ 6 1 2 | 1· 6 | 5 - | 5 - | 5 0 | 0 0 ‖

红。

打 砰冬 砰冬 砰冬 砰冬 砰 冬 砰 冬 砰冬 砰冬 打冬 打冬 打冬 打冬 打砰 砰）

〔平腔〕的第二种形式与上例结构相同而唱腔相异。唱词亦为七言四句式并间有衬字。唱腔为四句结构，四句落音分别为“2、5、1、5”，第四句有一长拖腔。例如：

1 = $^{\#}$C

选自《讨利市》
（尚发学演唱 杨顺适记谱）

【平腔】 中速 ♩= 92

$\frac{2}{4}$ 2 0 3 5 | 5· 3 2 1 | $\frac{3}{4}$ 1 1 6 5 5 5 0 | $\frac{2}{4}$ 2 2 2 1 |

（哎 这 个） 锣 要 打（之 在 呀） 鼓 要（哇）

（打 打 打 打 砰 冬 打 冬 打 冬 打 打

$\frac{3}{4}$ 2 1 6 1 5 | $\frac{2}{4}$ 1 1 2 | 2 2 3 2 1 | 1 6 1 1 6 1 |

敲， （啊） 人 要（的） 从 师 （呀） 井（哪） 要（哇）

打 冬冬 打 冬 砰 冬 打 打冬 打 打 打 打 冬

6 61 5 | 5 0 | 5. 3 3 3 | 2 2 2 2 | 2 1 1 |
淘，（哇） 井 淘（的）三 遍（的 呀）出 好（呀）
砰 冬 打冬 打冬 打冬 打 打 打 打 冬 打冬 打冬

1 5 0 | 2 2 1 1 | 2 2 2 1 | 3/4 2 - 1 |
水，（呀） 人 从 三 师 武 艺（呀） 高。（啊）
砰 冬 打冬 打 打 冬 打 冬 砰 冬 砰冬 打冬 砰冬

2/4 1 2 3 2 1 6 | 5 656 | 5 - | 0 0 |（下略）
砰 冬 砰 冬 砰冬 砰 冬 砰冬 打冬 打冬冬 砰冬

〔平腔带垛〕：〔平腔带垛〕由垛板与〔平腔〕组合而成。唱词为七言五句式，第一句是诵唱的垛句。唱腔为五句结构，节拍以一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）为主。第一句为无固定音高的垛板，第二至五句落音分别为"5、2、2、5"。第四句有长拖腔。例如：

1 = A

选自《讨利市》
（尚发学演唱　杨顺适记谱）

【平腔带垛】 快速 ♩= 132

2/4 X X X X | X X X | 2 2 2 2 | 2 2 | 3/4 1 6 5 6 5 | 2/4 5 0 |
砌起 共瓦 造荷 边，荣华 富贵 万 万 年，（哪）
（打 打 打冬 打 打 打 打冬 砰冬 打冬 砰冬 砰冬 打冬 打

mf
5 5 0 | 6 6 6 5 | 3 2 1 6 | 2 0 0 | 2 1 2 2 | 5 3 2 |
如 今 屋 都（的 哟）造 的 精， 一 路（的 呀）斧 子
打 打 打 打 打 打 砰冬 砰冬 打冬 打 砰 打

2 1 | 2 2 | 2 5 | 5. 3 3 5 | 5 3 5 | 5 3 3 5 |
一 路 锛，（哪）一 路 刨 子 放 光 明。（哪）
砰 打 砰 打 砰 砰 砰 打 砰 打 打冬 砰冬

3 5 3 2 | 1 2 2 3 | 2 1 6 | 5 - | 5 - | 0 0 |（下略）
砰冬 砰冬 砰冬 砰冬 砰冬 砰冬 砰冬 砰冬 砰冬 砰冬 打冬 打冬）

〔十杯酒〕：〔十杯酒〕是民歌“月歌子”中的一种，在保康渔鼓中此类唱腔还有〔四季忙〕、〔上大人〕等等。这类民歌小调经保康渔鼓艺人用渔鼓及简板伴奏演唱，无论是演唱形式，还是唱腔风格以及节奏类型，都已发展衍变为渔鼓中的一种小调曲牌。〔十杯酒〕的唱词为七言四句式，唱腔为四句结构，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。四句唱腔的落音分别为“2、5、6、5”，每自然段均要重复第四句。例如：

选自《十杯酒》
（尚发学演唱　杨顺适记谱）

1 = A

【十杯酒】 中速 ♩= 80

mf 慢起

$\frac{2}{4}$ 5 5 3 5 5 | 6 · i 5 3 | 35 6 5 3 | 2 321 2 | 5 3 5 5 |
一（呀） 杯（呀） 酒 来 正 月 正，（哪 啊） 朱 洪 武（啊）
（打 打 打 冬冬 砰 冬 打 打 打 冬冬 砰冬 打 打

2 3 2 1 | 6123 1 6 | 5 5 · 0 | 5 · 6 1 1 | 2 · 3 5 5 |
打 马 游（啊） 南 京，（哪） 保 驾 将 军（哪）
打 冬冬 砰 冬 打 打 打 冬冬 砰 冬 打 冬 打 打 打 冬冬

2 3 2 1 61 5 | 6 · 0 | 5 3 5 5 | 2 3 21 6 | 6 1 6 1 |
胡 （呀） 大 海， 辅 朝（的 呀） 军 师（啊） 刘 （哇） 伯
砰 冬 打 冬 打 冬冬 砰冬 打 打 打 打 打 冬 打 冬

2 · 3 1 6 | 5 - | $\frac{1}{4}$ 0 | $\frac{2}{4}$ 5 3 5 5 | 2 3 2 1 |
温， 辅 朝（的 呀） 军 师
砰 打 冬 冬 砰 冬 打 冬冬 砰冬 打 打 打 打 冬冬

6 1 6 1 | 2 3 2 1 1 6 | 5 - |（下略）
刘 （哇） 伯 温。
砰 冬 打 冬 砰 打 冬 冬 砰 冬 打 冬 冬

保康渔鼓无固定演出场所，艺人演唱时，左手怀抱渔鼓筒兼打云板，右手拍击渔鼓下端的鼓面，无弦乐器伴奏，无动作表演，曲目短小且内容简单。击乐中“打”为击板声，“冬”为击渔鼓筒声，“砰”为二者合击声。

楠管音乐　楠管音乐的唱腔由平腔、悲腔及若干田歌、小调、号子、丧鼓衍变组合而成。音乐属板腔变化体。

平腔。平腔是楠管的主要唱腔，通常是板置于腔下。平腔有〔平腔缓板〕、〔平腔垛板〕、〔平腔散板〕三种板式。

〔平腔缓板〕：〔平腔缓板〕为楠管的主要唱腔。长于叙事和描绘景物，可用于开场白，亦可用于正段之中。唱词为十言或七言四句式。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句结构。第一句开始有两小节由衬字“哎”组成的“行腔”，四句的落音分别为“$\underset{\cdot}{5}$、$\underset{\cdot}{5}$、1、$\underset{\cdot}{5}$”。句间介以鼓板点子，段尾伴有击节过门。例如：

选自《开场白》
（左大焕演唱　耿靖华记谱）

1 = F

【平腔缓板】快速 ♩= 108

$\frac{2}{4}$ 5̣· 6̣ | 1 2 | 3 2·3 | 1 1 2 2 | 1 1 6̣1 | 5 5 (オオ | 冬冬 オ) |
（哎）　家 业　一（呀）响 就　打（呀）闹　台，（呀）

2361̣ 2 22 | 6̣1 2 1 1 | 2·3 7̣6̣ | 5̣ (オオ | オオ オ) | 6̣1 2 2 | 6̣1 2 1 |
满 堂　的（哪个）客　们 都　坐　拢　来，　闹 得 动　人（哪）来

1 1 3̣5̣ 5 | 6̣ 1 (オオ | 冬冬 オ) | 6̣1 2 2 | 6̣1 2 1 1 | 2·3 7̣6̣ | 5̣ 5̣6̣ |
方 才　为（哟）贵，（呀）　闹 不 动 人　来 就　晒　了　台。（哎哎

5̣ (オオ | オオ オオ | オオ オオ | オオ オオ | 冬オ オ | オオ オオ | オ) | （下略）
耶）

〔平腔垛板〕：〔平腔垛板〕的唱词为四句式，第一二句为七言，但多有增字；第三句为垛句，句数多少不等，有七字、八字、四字、五字；第四句亦为七言，常加三字头。唱腔节拍以一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）为主，间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）。唱腔第一句落“2”音，第二句

落“5̣”音，从第三句转入垛板。垛板唱腔可落“5̣”音也可落“6̣”音。第四句结束于“5̣”音，并有一拖腔。例如：

1 = G

选自《大堂上寿》
（方华强演唱　耿靖华记谱）

快速 ♩= 180

【平腔垛板】

（哎 呀）贫 道（又） 不 住（哇）城（哪）东 又 不 住 城 西，

（是）贫 道 家（呀）住 在（呀 那 个）南 路 街 鼓 楼 前，（的）八 字 牌 坊 黑 漆 门 柱，粉 壁 上 画 麒 麟 图，（这）狮 子 滚 绣 球，（哇）两 廊 安 的 百 寿 图，（哇）门 朝 南 开，那 才 是 贫 道 住 的 仙 天 洞 府。（哇）（才 才 才 0）（下略）

〔平腔散板〕：〔平腔散板〕的唱词为七言四句式，唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句结构。音调短促，节奏紧凑。句间介以鼓板点子，段尾伴有击节过门。第一句落“2”音，第二句落“1”音或“5̣”音，第三句落“1”音，第四句落“5̣”音。例如：

选自《逼上梁山》
（张万年演唱　耿靖华记谱）

1 = F

慢速 ♩= 60

2/4 (冬冬才才 | 冬冬才才 冬冬才才 | 冬冬才才 冬才 | 冬冬才才 冬 | 才才 才才) | 【平腔散板】 5 － |
（哎）(才才)

6323 35 5 | 6 61 3 2 | (冬 才才 才) | 1 35 5 5 | 35 5 1 (才才 | 冬才 冬) | 0 1 3 35 5 |
大宋 奸 臣 乱朝 纲，　出众 豪杰 梁 山 上，　山东梁 山

1 65 1 0 | 6116 56 6 | 6· 2 1 6 | 5· 6 5 | 3/4 冬才 冬才冬才 才 | 才才 冬才冬才 才) | （下略）
高万 丈，内藏 人 马 外 藏 枪。(才才

悲腔。悲腔主要用于曲目悲伤、凄苦的段落。根据情绪的需要，艺人演唱时常将唱腔的速度、板式加以调整及变换。故悲腔又有〔悲腔缓板〕、〔悲腔垛板〕、〔悲腔赶板〕与〔悲腔散板〕之分。

〔悲腔缓板〕：〔悲腔缓板〕唱词为七言四句式。唱腔节奏明快，音调平稳。节拍以一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）为主，间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍），唱腔为四句结构，四句落音有“6、5、5、5”和“6、6、6、5”两种。例如：

选自《十八扯》
（贺玉清演唱　耿靖华记谱）

1 = A

快速 ♩= 120

2/4 (才冬 才才 | 冬冬 0才 | 冬 才才) | 【悲腔缓板】 5 5 3 2 | 3 3 2 | 2 1 6 | 0 6 |
姑（哇）娘 到 了（就）顾（呀） 家

3/4 5 6 6 (冬) | 2/4 2 1 2 | 1 2 1 | 5 5 5 | 5 (冬) | 3 2 3 2 | 2 1 2 1 |
门，（罗） 没 曾 想 先 将 足（的）一 蹬， 哭一 声（哪）我的 老

5 6 | 5 (冬) | 6 1 | 3/4 2 2 1 | 2/4 6 6 5 | 5 (才 | 才冬 才才 |
娘 亲，（罗） 哭 声 爹 爹（哟） 在 上 听。

才冬 才 | 才冬 才冬 | 才) 2 1 | 6 1 2 1 | 6 1 5 5 | 3/4 6 0 0 | 2/4 3 2 2 |
你们 在 生 盛（的）名（哪） 存， 教 下（的）

2 2 1 | 6 1 5 | 6 2 1 | 3/4 6 1 2 1 2 1 | 2/4 5· 5 | 6 6 |
好 多（的） 好 学 生，没 料 一 死 就（这 个） 不 打 紧，（罗）

6 1 1 1 | 3/4 2 2 2 1 | 2/4 6 6 5 | 5 - | 5 - (下略)
只 怪 你 的 姑（哇）娘（啊） 无 用 人。

〔悲腔垛板〕：〔悲腔垛板〕的唱词基本句式为七言上下句式，有增字、减字，也有两个上句一个下句者，若干句为一段，多用于表达悲伤的感情。唱腔为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），曲调短促，节奏明快。上下句落音多变。可落“5”音，亦可落“6”或“2”音，最后终止于“5”音。例如：

1 = C

选自《站花墙》
（贲道科演唱　耿靖华记谱）

【悲腔垛板】 快速 ♩= 156

1/4 0 2 | 5 | 3 2 | 2 2 | 5 | 5 | (冬才 | 才才 | 才才 | 冬 | 才) | 2 |
这 公 子 放（的）悲 声， 我

6 | 6 1 | 5 5 | 6 | (冬才 | 才才 | 才才 | 冬 | 才) | 2 1 | 6 1 | 2 1 |
（的） 好（的） 好 伤 心。 （他 是） 哭 声

5 | 5 | 6 1 | 5 | 6 | (冬才 | 才才 | 冬才 | 冬) | 2 1 | 6 1 | 2 1 |
贤 妻 你 是 听， （这 是） 十 里（的）

5 | 6 | 6 6 | 1 2 | 2 2 | 2 1 | 6 1 | 2 1 | 1 2 | 2 1 | 1 | 1 2 |
长 亭 把（的）手 分，（哪）（你 是） 流 泪 人 送 走 流

2 1 | 6 | 5 | 6 | (冬才 | 才才 | 才才 | 冬 | 才) | 2 2 | 2 1 | 6 1 |
泪 人。（罗） 事 情 到

5 | 6 1 | 5 | 6 | 6 | 5 | 5 5 | 5 | 6 6 | 1 2 | 2 2 | 2 1 |
了 这 已 尽，（罗） 梦 幻 的 成 了（的） 泡 影，（哪）我 这

1 2 | 2 1 | 6 1 | 1 | 1 | 1 2 | 2 1 | 6 | 6 | 5 | 5 | 5 (下略)
次 走 路 上 掉 了 银。

〔悲腔赶板〕:〔悲腔赶板〕的唱词基本句式为七言上下句式,可增字、减字,上句可以两句、三句,下句只一句。若干句构成一段。唱腔节奏紧凑,速度较快,多用于表现人物在矛盾冲突中的激动、紧张、惶恐、焦急等。节拍为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)间有一板两眼($\frac{3}{4}$拍),唱腔上下句落音多变,段落结尾处落于"5"音。例如:

选自《征东》

(曹一伏演唱　耿靖华记谱)

1 = F

【悲腔赶板】 中速 ♩= 84

2/4 3523 5 53 | 2 2 2 2 3 2 | 1 61 5 5 | 3/4 6 61 6 (才) | 2/4 5 31 6 65 |

叫一 声(哪) 我的贤(哪)妻(呀) 你(这)是(啊) 听,(哪) 自从 你(那个)

5332 1212 | 2 (才) 5 5 | 1223 2 2 3 | 2 2 1 61 | 5 5 6 6 |

把我的 门来 进, (那就)只 怪 我的家 运(哪)太(这) 不(哪)幸。(哪)

(冬冬 才) 3 2 | 3/4 2 2 1 2 12 2 5 3 | 2/4 (才 冬冬 才) 2 2 | 3 2 1 6 5 |

(哎呀) 我的一 连 犯 天火, (我的)翻门 把(的)门

5 6 (才) 1 1 | 1 2 2 2 2 1 2 | 6 1 1 2 2 2 | 1211 2 1 2 |

进,(哪 我就)万 贯的 家产就 烧 干 净,(哪)(把)我的 妻子

6 X | 渐慢 1· 2 2 1 6 | 原速 5 5· | 5 - | (下略)

(哇 呃) 遭 寒 贫。(哪)

(才才 才才才冬冬)

除上述唱腔之外,在楠管中还有〔上字调〕、〔高腔〕、〔鱼摆尾〕、〔鱼咬尾〕等唱腔。

楠管只用楠管、云板和单面钹三样击节乐器(艺人称"三样家业")伴奏。楠管又称"筒子",竹质、比渔鼓筒音高且细。直径约六点五至七厘米,长约六十五厘米,分前后二节。接头处下槽,由人力车内胎护缝,用时合榫成一,用毕一分为二。鼓首用蛇皮或猪油皮鞔面,用红布缠铁箍固定(艺人称"乾坤图")。演奏时,左手抱楠管于胸前,右手中指与无名指轻击鼓面,发出"冬、冬"之声,左手食、中指缠单面钹穗,拇指、无名指、小指执云板(即简板),单面钹艺人称"铃子"(也叫"太极图")。单面钹铜质面薄,音沙少余音。演奏时,艺人右手拇、食二指执单支竹筷子(艺人称"签子")轻击钹沿。演唱时,楠管、铃子只在前奏、间奏时使用,云板则伴唱击节。其击乐念法里"**冬**"为击鼓;"**才**"为击铃子;"**打**"为击板。

宜城兰花筒音乐　宜城兰花筒音乐源于该地的薅草歌。

宜城兰花筒唱词基本句式为七字句和十字句两种。七字句通常由二、二、三的词格构成；十字句有三、三、四和三、四、三两种词格的句式。兰花筒的主要唱腔为平板，艺人称之为“当家腔”。其它的唱腔〔板头〕、〔散板〕、〔哭平板〕、〔垛板〕、〔快板〕、〔板尾〕等多由〔平腔〕发展演变而来，故艺人称宜城兰花筒音乐为“一道腔”。音乐属板腔体结构。

〔板头〕：〔板头〕用在唱段前的诗白或韵白之后，作为曲头使用；有时也用于唱段中说白后接唱的启腔处。其唱词基本句式为七言上下句式，多有增字，有时有增句。唱腔为散板（サ）上下句体，一般情况下上句落“5”音，下句落“1”音，下句后有一悠长的拖腔。例如：

1＝#G　　选自《三红传》（朱学富演唱　骆守正记谱）

【板头】

サ（碰碰）0（碰碰）0（碰碰）1. 2 5 5 3 1. 2 3 3 2（碰碰）

（白）太太有请！　太太有唤！　（唱）叫了周兴　天色太晚，（打 -）

3 2 1 6 5 3（碰碰）1.1 1 1 1 1 1 5.1 1 1 6 65 65 6 5 61 6.553

青草不铡了，　你看牲口不喂（哦）慌慌张张来到了大草堂。（啊）

（冬冬冬 碰冬冬 碰冬冬

3. 2 1 -　碰 冬冬 碰 冬冬 碰 冬冬 碰 冬冬 碰 冬 碰大 碰）（下略）

碰 冬冬 碰 冬冬 碰 冬冬

〔平板〕：〔平板〕又称〔平腔〕，节奏舒缓平稳，长于叙事，亦可抒情。是叙事的主要唱腔。唱词基本句式为七言四句式，多有增字，唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$）的四句结构。四句落音分别为“1、5、6、5”。例如：

1 = A　　选自《开篇词》（李正明演唱　骆守正记谱）

【平板】中速 ♩= 76

$\frac{2}{4}$ 5 5 3 | 5 35 3 2 |（大）5 35 | 3 5 321 | 1 0 | 大碰 大）| 3 3 321 |

说的是 小小的 渔鼓　紫竹（都）竿，（嘞）　出自 这（都）

（大 碰 大大碰 碰碰

终南（都）山，（嘞）（那）苑子（哎）都盘得

（大碰 大大碰 碰大 大碰 碰 碰大 碰 0）

亩把大，（哟）（哎）

（大碰 大大碰）碰 碰 大 碰）

巅子都遮半架山（嘞）。

（大 碰 大大碰 碰碰 大碰）（下略）

〔散板〕：〔散板〕的唱词基本句式为七言上下句式，多有加字，唱腔曲调有的短促，有的悠长，一般都没有严格的规定，行腔多随唱词的句式进行，上下句落音自由，段落结尾处落“2”音。例如：

选自《三红传》

（朱学富演唱　骆守正记谱）

1 ＝ #G

【散板】自由地

（0 碰碰）（有了）老太太（哎）（碰……碰大碰大）

打坐在酒席宴前，（嘞）（碰碰）喊一声我的儿，

（哎）（碰……碰大碰）虽然说为娘的吩

咐你去把亲（都）去娶，（耶）（碰碰）你娘（碰碰）

3 2 1 1 1 1 5 1 1 3 3 5 1 5 3 3 2 1
到 屋 里 我 又 不 放 （罗）
（0 冬 冬 大 冬 冬 冬

2. 碰 碰 碰 冬冬 碰 碰 碰 冬冬 碰 碰 大 碰碰）（下略）
心。
碰大 冬冬

〔苦平板〕：〔苦平板〕多用于表达哀怨、愁苦的感情。唱词为七言上下句式，多有增字。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{8}$拍）与一板两眼（$\frac{3}{8}$拍）混合板式的上下句结构，上句尾音落"2"，下句尾音落"1"，句间介以过门。例如：

1＝#G

选自《三红传》
（朱学正演唱　骆守正记谱）

快速 ♩＝172
$\frac{4}{8}$（碰 冬冬 碰 碰 | 碰 冬冬 碰 碰 | $\frac{3}{8}$ 大 碰 碰）| 【苦平板】$\frac{2}{8}$ 5 2 | $\frac{3}{8}$ 2 2 1 65 |
老 太 太（耶）

55 53 32 | 53 21 32 | 1 2 20 | 0 0 0 | 0 1 1 | 16 5 53 |
这里 （哟）伤 心 悲 叹，（嗯 嘞） 再 把 我儿（哎）我
（大 大 碰大碰 碰）

32 1 2 | 21 1 1 | 1 0 0 | 0 00 | 1 53 2 | 1 1 5 |
喊 上 几 声。 （嘞） 虽 然 说 你 这 回
（大 大 大 碰 大 碰 碰 大碰）

53 2 53 | 21 1 1 | 2 2 0 | 0 0 0 | 23 21 16 |
去 把 亲 （都） 来 娶，（耶） 你 母
（大 大 大 碰 碰 大 碰）

1 61 56 | 53 33 23 | 1 2 21 | 1. | 大 碰 碰）（下略）
亲 在 屋 里（呀） 我 多 不 放 心。（嘞）
（大 大大碰

〔垛板〕：〔垛板〕多用于情绪紧张、热烈、激动的段落。唱词为七言上下句式，若干句为一段，唱腔为有板无眼（$\frac{1}{8}$拍）的上下句结构，上下句皆落"$\underset{\cdot}{5}$"音，段尾有一个大甩腔，把情绪推向高潮。逢下句介以鼓板。例如：

选自《三红传》
（朱学富演唱　骆守正记谱）

1＝♯G

快速　♩＝172　【垛板】

$\frac{1}{8}$（大 | 碰）

你看公子们上了（哦）阳关道，

（那个）阳关（哪哩）大道往前行。

（大 大 碰 大 碰 大 碰）

（这都）一里上了阳关道，二里又走古龙亭。

（大 大 大 大 碰 大 碰 碰）（中略）

突慢　原速

我们说书人只有这十里（都）路。

（大 大 碰 碰）

我们再讲多了（都）记不清（罗）。

（冬 冬冬 冬 大 冬冬 冬 冬 大 冬冬 冬 砰

大 | 碰碰 | 碰 | 碰 | 大 | 碰碰 | 碰 | 碰 | 大 | 碰 | 碰）‖

〔快板〕：〔快板〕多用于表现气氛紧张的场面。唱词为七言上下句式，若干句构成一段。唱腔为上下句体，节拍为有板无眼（$\frac{1}{8}$拍），多为一字一音。上句落音多变，下句落“1”音，段落结尾处落于“5”音上。例如：

选自《三红传》
（朱学富演唱　骆守正记谱）

1 = #D

【快板】 快速 ♩= 202

（$\frac{1}{8}$） 碰）| i | 6 i | i | 6 5 | 3 5 | 5 3 | 5 0 | 5 | i | 6 i | 6 5 |

左 杀 胭 脂（都）三 点 粉，右 杀 狂 龙

（大 大

3 5 | 3 2 | 1 2 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 2 | 1 2 | 5 1 | 1 2 | 3 |

三 转 身。（哪） 钢 刀 客 把 子 往

大 大 大 碰 大 碰 碰）

2 | 3 0 | 1 1 | 1 2 | 3 | 3 5 | 6 5 | 5 | 3 2 | 3 | 2 | 2 |

下 砍，四 分 八 块 抛 到 （这）长 江。（噢）

（冬 冬冬 冬 冬 大

2 | 7 | 7 6 | 5 | 5 | 5 | 碰碰 | 碰 | 大 | 大 |

冬冬 冬 冬 碰 大 大

碰碰 | 碰 | 冬冬 | 碰 | 冬冬 | 碰 | 冬冬 | 大 | 碰 | 碰）| （下略）

〔板尾〕：〔板尾〕是段落或曲目结尾时的最后一句唱腔。视内容需要可长可短，可用一个稍长的甩腔，也可嘎然而止，结束在“5”音上。例如：

选自《三红传》
（朱学富演唱　骆守正记谱）

1 = ♭E

渐慢

（前略）サ 0 0 5 5 i 6 5 5 2 5 3 2 1. 5 67 6 5 - i 5 0 ‖

周 天 榜 到 了 这 长 江。（噢 哎）

（大 大 大 大 大 大 大 大 大 大 大 冬 冬冬 冬 冬冬 碰碰 大 碰 碰）

艺人演唱用的兰花筒（似渔鼓筒）长约八十三厘米，重约一点二二公斤，不足者以布缠之以增重量。演唱时怀抱兰花筒兼击板，右手三指尖拍击兰花筒薄膜，左手敲击云板，边唱边击节，鼓板点子有多种。

〔靠三皇〕：大冬 大冬 | 冬 0 ‖

〔拗三板〕：冬打 大冬 | 大 0 ‖

〔拗四板〕：冬大 大冬 | 大冬 大 ‖

〔拗五板〕：大冬 冬大 | 大冬 大 ‖

〔五马破曹〕：大冬 大冬 | 大 冬 打 | 冬 0 ‖

〔鱼儿上水〕：大冬 大冬 | 大冬 冬 | 大冬 冬 | 大冬冬 冬 ‖

〔十三太保〕：大冬 大冬 | 大冬 冬大 | 冬 大冬 冬 | 大冬 冬 冬冬 | 大冬 冬 |

大冬 冬 :‖ 大 冬 大 冬 | 大 冬 冬 | 大 冬冬 大 | 大 冬 冬 ‖

碰 冬冬 | 碰 冬冬 碰 冬冬 | 碰 0 | 碰 冬冬 碰 冬冬 | 冬 冬 大 冬 |

大冬 冬 | 碰 冬冬 碰 | 碰 冬冬 碰 | 碰 冬冬 碰 冬冬 | 碰 冬碰 | 冬碰 碰 ‖

二十世纪五十年代之后，随着宜城兰花筒被搬上舞台，新曲目的出现，文艺工作者及艺人对宜城兰花筒音乐进行了许多革新，改进了唱腔，增加了弦乐器伴奏，丰富了宜城兰花筒音乐的表现力。击乐的念法里，**“大”**为板击声，**“冬”**为鼓击声，**“碰”**为鼓、板同击声。

随州道情音乐　随州道情音乐由流传于荆州一带的沔阳渔鼓唱腔衍变而来。

随州道情演唱时用随州方言。唱词以七字句式和十字句式为主，在唱句中常嵌入多少不等的虚词、衬字。唱腔有〔起板〕、〔平腔〕、〔悲腔〕、〔虎腔〕、〔垛子〕。音乐属于板腔体结构。

〔起板〕：〔起板〕也叫〔起腔〕、〔引腔〕，有导入正腔的作用。唱词为七言四句式，多有增字，第一句唱词前尚有“我说的是”等衬句。唱腔为四句结构，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。开始为一个长达二十余板的哼腔，之后进入〔起板〕，四句唱腔的落音分别为“$\dot{3}$、$\dot{5}$、$\dot{5}$、$\dot{5}$”，每句腔尾均有拖腔。例如：

1 = $^{\flat}$A　　　　选自《药王开店》（杨治富演唱　刘大业记谱）

【起板】 快速 ♩= 132

$\frac{2}{4}$ 0 3 | 3 5 5 | 5 3 | 0 3 | 3 5 3 2 | 1 - | 1. 2 | 3 5 3 |

（嗯 哪） 我 我 说 的 是，

2 - | 2 - | 2· 1 | 1 6· | 6 5 | 5 - |
（哎）
（乓 乓砰 乓砰 乓.砰 乓砰 乓砰 乓砰 乓砰 乓砰 乓砰 乓砰

5 - | 5 0 | 尺砰 乓砰 | 乓砰 乓砰 | 乓砰 乓 | 乓砰 乓 |
乓砰 尺砰 尺砰 尺砰

乓 乓 | 3/4 尺 乓） 6 | 2/4 6 1 | 1 2 | 2 - | 2 6 1 |
（哎 嗯

6 5 | 5 - | 5 0 | 尺砰 尺砰 | 尺砰 乓砰 | 乓砰 乓砰 | 乓砰 乓砰 |
欧）
（乓 尺 尺 乓 尺砰

乓 乓砰 | 乓 乓砰 | 乓 乓 | 乓 尺 | 乓） 3 | 3 5 3 5 | 3 5 | 5 3 |
我 说 的 是，

2 - | 1 6 6 | 尺砰 尺砰 | 尺砰 乓砰 | 乓砰 乓砰 | 乓 尺砰 | 乓 乓 | 乓 尺 |
（砰

乓） 5 3 | 2 2 | 5· 3 | 2 2 1 | 6 6 1 | 5 5 | 1 - | 1 - |
我 说 的 是 一 统 （乓）（嗯） 得 江 山，

1 6 1 | 6 3 | 尺砰 尺砰 | 尺砰 乓砰 | 乓砰 乓砰 | 乓 乓砰 | 乓 乓 | 乓 尺 |
（啊）
（砰 尺 砰

乓） 3 5 | 3 3 1 | 2 - | 2 2 | 2 1 6 | 6 0 | 1 1 2 | 6 6 5 |
（嗯 哪）药 王 与 老 祖 （乓） 下 了 凡

5 - | 5 - | 5 - | 5 - | 尺砰 尺砰 | 尺砰 乓砰 | 乓砰 乓砰 | 乓 乓砰 |
间。（砰 尺 砰 尺砰 尺砰

乓 乓 | 乓 尺 | 乓） 3 3 | 6 5 3 5 | 3 5· | 3 2 | 0 2 | 5 3 |
（哪）我 一 心 心 不（哇） 往 别

2 1 6 | 6 1 | 1 - | 1 6·1 | 6 3 5 | 5 0 | 尺砰 乓砰 | 乓砰 乓砰 |
处 去，（唷） （砰 尺 砰 尺砰 尺砰

乓 乓砰 | 乓 乓 | 乓 尺 | 乓） 3 | 1 2 | 2 - | 2 2 1 |
（哪） 要 到 浙 江

6 - | 1 2 | 1 2 1 6 | 6· 5 | 5 - | 5 - | 5 - |
去 （喂） 游 玩。 （嘞）（砰 尺 砰

尺砰 尺砰 | 尺砰 乓砰 | 乓砰 乓砰 | 乓 乓砰 | 乓 乓 | 乓 尺 | 乓 0） （下略）

〔平腔〕：〔平腔〕是随州道情用来叙事的主要唱腔。唱词为七言上下句式，多有增字。唱腔为上下句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上句落“3”音，下句落“5”音，句间有鼓板过门。例如：

1 = G $\frac{2}{4}$

选自《药王开店》
（杨治富演唱 刘大业记谱）

【平腔】 快速 ♩= 132

$\frac{2}{4}$ 3 3 | 5 5 | 5 - | 2 2 7 | 6· 6 | 1 5 | 3 5· | 5 6 |
（哪 个） 迈 开 了 仙 步 （砰）（是） 来 好 快， （衣

1 - | 1 6 | 1 6 3 | 尺砰 尺砰 | 尺砰 尺砰 | 乓砰 乓砰 | 乓砰 乓 |
呀）
（砰 尺 砰

尺砰 乓 | 乓 乓 | 3/4 尺 乓) 3 3 | 2/4 3 2 | 2 3 | 1 6 | 6 1 |
(哪 个) 浙 江 (啊) 大 街 (乓) (嗯)

1 2 1 | 6 6 | 6 1 2 | 1 6 5 | 5 - | 5 - | 尺 砰 | 乓砰 乓砰 |
不 远 (嗯) 在 眼 前。 (砰

尺砰 尺砰 | 尺砰 乓砰 | 乓砰 乓 | 乓砰 乓 | 乓 乓 | 3/4 尺 乓) 5 3 | 2/4 3 5 3 5 |
(哪 个) 顺 着

5 6 5 | 3 5 3 2 | 6 0 5 | 3 5 3 2 | 2 3 | 6 1 | 1 - | 1 - |
(的 个) 大 街 (是) 往 前 (的) 行,
(砰) (砰

1 6 6 | 3. 0 | 尺砰 尺砰 | 乓砰 乓砰 | 乓砰 乓 | 乓砰 乓 | 乓 乓 |
尺 砰 尺砰 尺砰

3/4 尺 乓) 3 3 | 2/4 3 1 | 2 - | 2 2 2 | 2 1 6 | (乓) 1 1 |
(哪 个) 抬 头 看 大 街 的 药 店 (哪 个)

2 1 | 1 6 5 | 5 - | 5 - | 5 - | 尺砰 尺砰 |
面 前 存。 (砰 尺 砰

尺砰 乓砰 | 乓砰 乓砰 | 乓 乓砰 | 乓 乓 | 乓 尺 | 乓) 0 | (下略)

〔悲腔〕:〔悲腔〕一般多随于说白之后,从说白的后几个字上板。唱词基本句式为七言上下句式,可增字,亦可减字。唱腔为上下句体,节拍为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)。在演唱多段唱词时,常因词意的不同,调整音的高低,但上下句皆落"5"音。例如:

1 = G

选自《雷宝童私访》
（杨治富演唱　刘大业记谱）

（表白）你瞄桂兰小姐，哎呀！二目滚滚，说的是先生哪——

【悲腔】中速稍快

渐快

廿（乓 乓 乓 乓 乓 尺 乓 乓 尺 乓）1 | 2/4 1 2 | 2 - | 2 1 |
先 生 （嗯

6 5 | 5 - | 5 - | 尺砰 尺砰 | 尺砰 尺砰 | 乓砰 乓砰 | 乓砰 乓砰 |
罗）
（乓 尺 乓 尺砰

乓砰 乓 | 乓砰 乓 | 乓 乓 | 3/4 尺 乓 0）| 2/4 6 5 | 5 - | 3 2 |
小 姐 这 厢

2 0 5 | 5 3 3 5 | 7 5353 | 2 - | 2 - | 2 2 1 | 6 1 2 |
（乓）（是）来 坐 定，（哪）先 生

1 2 1 6 | 6 5 | 5 - | 5 - | 尺砰 尺砰 | 乓砰 乓砰 | 乓砰 乓砰 |
（罗）
（砰 尺 砰 尺砰 尺砰

乓 乓砰 | 乓 乓 | 乓 尺 | 乓）1 | 6 6 | 1 2 | 2 3 2 | 6 1 6 0 |
（哪）你 且 听（嘞）我（的）道 姑

（乓）1 | 1 2 2 | 1 - | 6 5 5 | 5 - | 5 - | 5 - | 尺砰 尺砰 |
（啊）表 我 的 名 姓。（哪） （砰 尺 砰

尺砰 乓砰 | 乓砰 乓砰 | 乓砰 乓 | 乓砰 乓 | 乓 乓 | 尺 乓）i 6 |
我

2/4 i 6 6 5 | 3 5 6 5 | 3 5 3 2 | (乓) 3 5 | 5 1 2 | 3 5 3 | 2 - |
不 提 起 (我的)道 姑 (哪就)还 不 讲，(嗯

2 2 2 | 6 1 6 5 | 5 - | 5 - | 尺砰 尺砰 | 乓砰 乓砰 | 乓 乓 |
哎) (乓砰 乓砰

乓 尺 | 乓) 1 | 6 6 1 | 2 2 | 2 1 6 | (乓) 1 1 | 1 2 | 6 1 |
咱 道 姑 (啊)也 是 (他的)遭 难 之

2 1 | 6. 5 | 5 - | 5 - | 5 0 | 尺砰 尺砰 | 尺砰 乓砰 | 乓砰 乓砰 |
人。 (嘞) (砰 尺 砰

乓 乓砰 | 乓 乓 | 乓 尺 | 乓) 0 | (下略)

〔虎腔〕：〔虎腔〕又称〔飞板〕。多用于表现感情激奋的段落。唱词基本句式为七言上下句式，可增字、减字。唱腔为上下句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。〔虎腔〕从下句启唱。上句落“5”或“6”音，下句落“5”音。例如：

1 = G

选自《雷宝童私访》
（杨治富演唱 刘大业记谱）

(表白）武状元翻身上得马来，（渐快 乓 乓 乓 乓 乓 尺 乓）手执杀人斩将大刀，（渐快 乓 乓 乓 乓

乓 乓 尺 乓 尺）原速 旗开走动（渐快 乓 乓 乓 乓 尺 乓 乓）

【虎腔】 快速 ♩= 138

2/4 3 6 6 | 5 5 | 5 5 5 | 廿 (渐快 乓 乓 乓 乓 尺 乓 尺 乓) |
(这) 我 不 往 别 处 去，

原速
2/4 3 5 6 | 5 5 5 | 3 3 | 2 3 5 72 | 7 6 5 | 5 - | 5 - | 5 - |
这 回 不抄 国 舅 家 万 不 能。(哪 嗯 啊)
(尺 乓尺 乓尺 尺砰 乓

尺砰 乓 | 尺砰 乓 | 尺砰 乓 | 尺砰 乓 | 乓 乓 | 3/4 尺 乓 0) | 2/4 6 i 6 | 5 3 |

你 望 那

6 5 3 5 | 5 - | 3 3 2 | 1 2 0 | 5 5 | 3 5 3 2 | 1 - | 1 6 |

武 状 元 今 日 跑 得 急 得 很，（哪）

（砰

尺砰 乓 | 乓砰 乓 | 乓砰 乓 | 乓 乓 | 乓 尺 | 乓) 3 | 2 - | 3 5 3 | 5. 3 | 2 2 | 2 |

（嗯 哪） 坐 马 当 家

3 5 6 1 | 1 6 | 5 - | 5 - | 5 - | 5 0 | 廿 乓 乓砰 乓 乓 乓 尺 乓) | （下略）

赶 路 程。（嗯）（砰 尺 砰 尺 乓砰 乓 乓砰

〔垛子〕：〔垛子〕又称〔垛板〕，唱词为七言、六言混用的上下句式，可增、减字。若干句构成一个段落。唱腔为上下句体，上句落音比较自由，可落“2”音，可落“5”音，亦可落“1”音；双句落“1”音，段落结束于“5”音。例如：

选自《雷宝童私访》

（杨治富演唱 刘大业记谱）

1 = G

【垛子】 快速 ♩= 138

2/4 0 3 | 7 6 | 5 - | 5 3 3 | 3 5 3 | 2 2 2 | 2 1 1 | 1 6 5 | (乓) 0 |

这 人 马 滔 滔（就）往 前 进，（哪个）急 急 忙 忙

6. 1 | 1 1 | 1/4 0 | 2/4 3 2 | 1 6 6 | 6 6 1 | 3 5 | 1 7 7 | 6 7 5 |

赶 路 程。 一 心 不 往（哪） 别 处 去， 国 舅 府 （嘞）

0 0 | 1 - | 1 1. | 6 1 6 1 | 6 6 | 1 - | 2 2 | 2 - | 6 1 |

走 一 程。要 到 国 舅 府， 不 报 仇 算 他

6 5 | 5 - | 5 - | 5 - | 5 - |

能。 （嗯）（砰 尺 砰 尺 砰 尺 乓砰

乓 乓砰 | 乓 乓砰 | 乓 乓 | 乓 乓 | 乓 尺 | 乓 0 | （下略）

演唱道情时，艺人左手怀抱渔鼓筒兼击竹筒（后改为云板），右手指拍击渔鼓筒，其击法有鼓板合击和鼓板交替拍打。除在开唱之前拍击较长的过门之外，在每句唱词的分句处，常加入一拍鼓板合击，使下半句以让板起唱，增强节奏上的变化。击乐谱中“尺”为击简板声，“砰”为击渔鼓声，“乓”为简板、渔鼓合击声。

长阳渔鼓音乐　长阳渔鼓由〔云池调〕、〔垛子〕及〔慢板〕三支唱腔曲牌组成。音乐属板腔体。

〔云池调〕：〔云池调〕是长阳渔鼓的主要唱腔。长于叙事。唱词基本句式为七言上下句式，有增字。唱腔节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上下句结构。上句由两个短句组成，尾音落在“3”上，下句一气呵成，尾音落在“2”上，腔前、腔尾及句间皆伴有鼓板过门及鼓板点子。例如：

1 = F

选自《蛐蛐学艺》
（王瑞生演唱　陈鹤城记谱）

中速 ♩= 72

$\frac{2}{4}$ （0 大 冬冬 | 乓 大 冬冬 | 乓冬 大 冬冬 | 乓冬 大 冬冬 | 乓 冬冬 乓 冬冬 | 乓冬 大冬 |

大 冬冬 乓冬 | 大 冬冬 乓）| 【云池调】 i i 6 5 | 3 i 5 6 | 5 6 56 3 | 3 3 3 i |

蛐 蛐（的 个）大 来（耶）学 卖

$\frac{3}{4}$ 3. 5 65 3（冬冬 | $\frac{2}{4}$ 乓冬 乓）| 122 1 2 2 | 5235 1 | 5 3 35 | 1. 2 33 | 2 - |

瓢，（啊）一 来 来到（个）樟 树 槽 柳（哇）树 槽。（哇）。（大冬冬

乓冬 大 冬冬 | 乓冬 大 冬冬 | 乓 冬冬 乓 冬冬 | 乓冬 大冬 | 大冬冬 乓冬 | 大冬冬 乓）| （下略）

〔垛子〕：〔垛子〕由〔云池调〕的上句及垛句组合而成。〔云池调〕上句为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）与一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）的七字句，落在“3”音上。垛句为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），字数多少不等，落音自由。结束句由〔云池调〕发展而来，结束在“2”音上。例如：

1 = F

选自《蛐蛐学艺》
（王瑞生演唱　陈鹤城记谱）

中速 ♩= 72

$\frac{2}{4}$ （乓冬 大 冬冬 | 乓冬 大 冬冬 | 乓 冬冬 乓 冬冬 | 乓冬 大冬 | 大 冬冬 乓 |

$\frac{3}{4}$ 大冬冬 乓 大）【垛子】3 | $\frac{2}{4}$ i i 6 5 | 3 i 5 6 | 5 6 56 3 | 3 3 3 5 |

我 蛐 蛐（的 个）大 来（耶）学 钻

3/4 3.i 65 3 (冬冬 | 2/4 乓冬 乓.) 1 | 16 5 3 03 | 1665 1 | 16 5 3 |

磨，（哇） 我走巴东（就）过渡 河，走 枝江

3561 6 | 53 33 3533 | 3 3 233 | 3. 6 5. 3 | 2 - |

过长 乐，碰到（那个）大嫂子 请我来 钻 磨。（哇） （大冬冬

乓冬 大冬冬 乓冬 大冬冬 乓冬冬 大冬冬 乓冬 大冬 大冬冬 乓冬

3/4 大冬冬 乓 大.) 3 | 5 5 35 i 6 | 56 56 3 0 3 3 | 2/4 i 6 56i |

（我）打开 皮 包（喂） 我就 摸（呀） 家

3/4 5 65 3 (冬冬 | 乓冬 乓.) 1 | 6161 1 | 6161 1 | 122 2 122 2 |

伙，（哇） 我七一 戳 八一 戳，一 戳就 戳 到（个）

3532 35 33 | 3532 1232 | 1235 3 | 5 3 3512 | 2 60 12 3 |

中 界* 过，（那个）大 嫂子 还 没有 架 中 火，* 把我 饿 得 （呀）

3 3 0 3 | 1. 2 3 3 | 2 - | 乓冬 大冬冬 | 乓冬 大冬冬 |

无（啊） 交 割。* （哇）。（大 冬冬

乓冬 大 冬冬 | 乓 冬冬 乓 冬冬 | 乓冬 大冬 | 大 冬冬 乓冬 | 大 冬冬 乓大) | （下略）

* 中界：方言，即中午。

* 架中火：架，架起柴禾，便于燃烧；中，正午。架中火，烧午饭。

* 交割：交待。

〔慢板〕：〔慢板〕唱词基本句式为七言上下句式，有减字、增字。长于叙事。为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）与一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）的混合节拍。唱腔为上下句结构。上句由五小节组成，之后是

一个两小节的紧缩补充句，句尾落于"6"音，下句由四小节组成，句尾落于"5"音。例如：

选自《刘文龙求官》
（王瑞生演唱　周晓春记谱）

1 = ♭B

【慢板】中速 ♩= 96

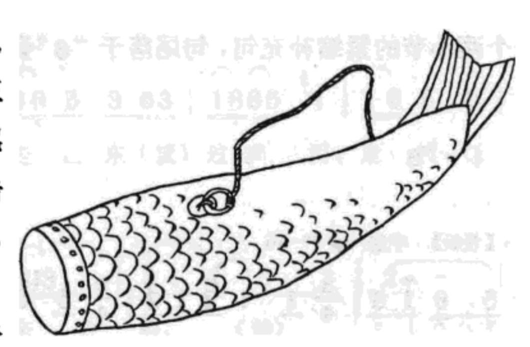
（啊）疼（嘞）一阵（呜 啊 哎）那就 痛（哪）得 很，（冬冬 | 乓冬 乓.）（啊）疼两阵 疼（哪）得 晕。（哪）

（大冬冬 | 乓冬 大冬冬 | 乓冬 大冬冬 | 乓冬冬 乓冬冬 | 乓冬 大冬冬 | 乓冬 大 冬冬 | 乓 大.）（啊）疼了（哎）几个（哎）

（大）几阵 子，（啊）（冬冬 | 乓冬 乓）腹内 星君就 降（哎） 了 生。（哪）

（大冬冬 乓冬 大冬冬 | 乓冬 大 冬冬 | 乓 冬冬 乓 冬冬 | 乓冬 大冬大 | 乓冬 大冬冬 乓）（下略）

长阳渔鼓的伴奏乐器为渔鼓筒、简板。伴奏形式一为前奏、尾奏，二为句间过门，三为随腔。前奏、尾奏多击〔长槌〕，句间、句尾多击鼓板点子及小过门，随腔多在重拍击板。击乐谱中**"大"**为击板声，**"冬"**为击鼓声，**"乓"**为板鼓同击声。唱中按拍击板。



龙港道情音乐　龙港道情音乐源于阳新县富河流域的茶歌及民间歌舞音乐。

龙港道情的唱腔由〔八板头〕、〔平板〕、〔数板〕、〔火工〕、〔叹腔〕及〔落板〕组成。音乐为板腔体结构。

〔八板头〕：〔八板头〕又称〔曲头〕、〔曲帽〕。唱词为七言上下句式，内容多为正书前的四句闲诗，或艺人给听众的吉言利语，或艺人的自谦之词，一般是四句闲言之后，引出所唱书目名称。

唱腔为上下句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），数句为一段，段落结束时的下句后有小拖腔。上句落"2"或"3"音，下句落"1"音，演唱时多为顶板启唱，强拍抢口。例如：

选自《渔网会》
（刘应锡演唱　费杰成记谱）

1＝G

慢速 ♩＝60

2/4（大 冬冬 乓 | 大 冬冬 乓 | 大 冬冬 乓 冬冬 | 大 冬冬 乓 冬冬 | 乓 冬冬 大冬 | 乓 冬冬 大冬 |

【八板头】

大冬 乓）| 5 6 i 3 3 3 | i 665 35 3 ||（大 冬冬 乓）6 | 33 5 3i65 |
怀抱 渔鼓（哦）一条 龙，（哎） （哦）五湖（之）四海

3565 35 6 | 5 32 i（冬冬 | 大冬 大冬 | 大冬 乓）| 5 3 5 2 5. |
访宾 朋。（哎） 我要到 山东

5 3 5 1235 | 2（大冬冬 | 乓乓）35 6 | i i7 6 6 5 | 6 63 23 56 |
去访（那）秦叔 宝， 要 到 河北 去访（那）赵子 龙。（哎）

5 32 i（冬冬 | 大 冬冬 大冬 | 大冬 乓）| 3 3 5 6 60 i | 35 6i 3（冬冬 |
闲言（个）几句（是）且把路 引，

乓乓）6 3 | 3i65 6 6 | 23 56 5 32 | i（冬冬 大冬冬 | 大冬冬 大冬 |

鼓板带动了书中 文。（嘞）

大冬）3 5 5 | 1 1 2 3 3 5 3 | 2 3.（大冬 | 乓乓）i6 6 |

我今（个）不表 别（的）一个 本，（嘞） 单 说

35 3 6i23 | 6 5 3 2 | i（冬冬 大 冬冬 | 大冬冬 大冬 | 大冬 乓）|（下略）

鱼 网会娘 亲。（嘞）

〔平板〕：〔平板〕是龙港道情的主要唱腔，紧接〔八板头〕之后，通常用作大段的叙事，能表达各种不同情绪，无论哪类角色均可使用，故艺人称之“当家腔”。唱词多为三、三、四词格的十言上下句式，句句合辙押韵。唱腔为上下句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上下句的尾音均落“5”。例如：

选自《白布楼》

（邓昌永演唱 费杰成记谱）

1 = $^\flat$B

慢速 ♩= 60 【平板】

$\frac{3}{4}$（大冬冬 大 冬冬 乓冬）| $\frac{2}{4}$ 3 12 3 5 | 3536 61 1 | 2163 5（冬冬 |

肖月 英（罗）坐绣 房（哎）忧愁（哎）

乓冬）1. 2 | 3 5 3532 | 1216 5（冬冬 | 大冬冬 乓冬）| 3 12 3 5 |

纳 闷，（罗 哦 哟 哦 哟 哎） 想起 了（哦）

3 5 56 6161 | 5 62 6（冬冬 | 乓冬）126 | 5（冬 大冬冬 | 大冬冬 冬冬）|

终（哎）身 事（哦之）常挂（喂） 在 心。

3 12 3 5 | 561 2 62 | 5 62 6（冬冬 | 乓冬）1. 2 | 3 5 3532 |

老爹 爹（哟）肖员 外（哦之）为官（嘞） 一 品，（罗 哦 哟

1216 5（冬冬 | 冬冬冬 乓冬）| 3 12 3 5 | 3561 2 16 |

哦 哟 哎） 生下 我（哦）肖月 英（哦）

5 62 6 (冬冬 | 乓冬) 6165 | 5 (冬冬 冬 冬冬 | 冬 冬冬 乓) || (下略)
孤单 (哪) 一(呀) 人。

〔数板〕:〔数板〕又名〔流水板〕。唱词为七言上下句式，主要用于叙事或诉说。唱腔似说似唱，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），上句落“5”或“6”音，下句落音“5”音。例如：

1 = D

选自《拷打红梅》
（邓昌永演唱　费杰成记谱）

慢速 ♩= 60

【数板】

$\frac{1}{4}$ (大冬 | 大 冬冬 | 大 冬冬 | 冬冬) | 6 5 | 5 35 | 6 62 | 5 6 16 | (大) 1 6 | 5 |
向（哎） 前 听得 员（嘞）外 嘱（喂）咐，

1 6 | 0 61 | 6. 6 | 6 13 | 0 61 | 5 | 635 5 | 633 3 | 3612 | 6 |
尊（嘞） 员 外（哦）听（嘞） 开 怀：我与你（耶） 配夫妻（耶）三年五 载，

(大) 16 | 3516 | (大) 62 | 6 12 | 16 2 | 5 | (大) 16 | (大) 35 | 1 0 |
（哎） 不（喂） 觉 有了 几 月 怀。 我 若 是

261 | 3613 | 216 | (大) 16 | 0 35 | 616 | 2161 | 1135 | 5 | (下略)
生男子 葬门后 代， 我 若 是 生女子 荒郊外 埋。

〔火工〕:〔火工〕长于表达焦虑、愤慨、不满的情绪。常与〔叹腔〕、〔哭腔〕联缀使用。唱词为七言或十言上下句式，四句构成一段。唱腔为上下句结构，字密腔短。上句可落“1、6”音，下句落“5”音。节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。例如：

1 = G

选自《送香茶》
（邓昌永演唱　费杰成记谱）

慢速 ♩= 60

【火工】

$\frac{2}{4}$ (大冬 大冬冬 | 冬冬冬 冬冬 | $\frac{3}{4}$ 大冬冬 冬冬冬 冬冬) | $\frac{2}{4}$ 31 53 5 | 5 35 2 1 |
宝童 生来（耶）命运 差，（喂）

(大冬冬 冬冬) | 3. 5 3 2 | 2316 6 5 | (大 冬冬 冬 冬冬 | 乓冬) 3 5 |
条 条 道路 遇着冤 家。（喂） 黄学

35 5 3561 | 6 (冬冬 冬冬) | 35 5 55 5 | 2.1 65 5 | (大冬冬 冬冬) |（下略）

不去（耶）被娘 打， 黉学（哎）内面（嘞）妹送茶。（哎）

〔哭腔〕：〔哭腔〕又称〔哭板〕、〔哭板平腔〕。常用在痛苦、凄惨、哭诉之处。唱词为十言上下句式，可增字、减字。唱腔为上下句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上句落“6”音或“6”音，下句落“5”音。例如：

1 = G

选自《白扇记》
（邓昌永演唱 费杰成记谱）

慢速 ♩= 56 【哭腔】

$\frac{2}{4}$ (大冬冬 冬冬) | 3 3 5 5353 | 3 5 3 61 | 21 (冬冬) | 5. 3 1235 |

听（啊）说 是（耶） 老（喂） 娘 亲 杀 场（哎）

3 0 2 2 | 12 6 5 (冬冬 | 冬 冬冬 冬冬) | 3 1 2 5 | 5 3 2 |

捆（嘞） 绑，（哎） 倒（喂） 把 （嘀 哟）

2 126 | 5 - | 冬冬冬 冬冬) | 3 3 5 3 2 | 12 61 165 |

(大冬冬 大冬冬 冬 冬冬 冬冬冬 冬冬冬

月 英（嘞）女（耶） 珠泪（耶） 双 涟。

5 (冬冬 冬冬) | 3 53 3 30 | 535 53 | 3 5 612 | 126 (冬冬冬 |

（嘞） 朱（耶） 笔（哎） 一举 （喂） 命（嘞）归 阴，（嘞）

冬冬) 612 | 6 2 61 | 21 2 65 12 | 6 06 1 6 | $\frac{3}{4}$ 165 5 (冬冬 冬冬) |（下略）

倒 把 老娘 亲（嘞）可怜（嘞） 了（哦）要问 斩 刑。（嘞）

〔叹腔〕：〔叹腔〕凄凉悲恻，多用于表现回忆往事、诉叹身世的内容，长于展示人物的内心感情。〔叹腔〕的演唱速度偏慢，唱词为十言上下句式。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的上下句体，是介于〔平板〕与〔哭腔〕之间的一种唱腔。唱腔每句皆落“5”音。例如：

1 = #D

选自《渔网会》
（刘应锡演唱 费杰成记谱）

【叹腔】 慢速 ♩= 56 自由地

(大冬 | 5 - i6 6 5 6 | 56 6 5 3. i 65 | 6 3 6 3532 i 2 |

大冬 大冬 大 冬 大 冬)

（哎） 有 董 永 卖 自 身（哪 哈） 把 父（喂 哎）

6276 5 35 65 6 0 2 | 6276 5 3 3. 5 3216 | 3 2 16 5 (冬冬 |

安(罗) 葬,(哦)

乓冬 大冬 乓) i 2. | i 2i6 i 5. 6i 6 3i63 | 5 6 2 2i 6 5 |

七 仙 女(耶) 下凡 来 配 他 (哎)洞(哎) 房。

6 i6 5 (冬冬 大 冬冬 大冬 | 大冬 大) i 6. i 6 | 3 3. 3532 i 2 3 |

(哎)。 有孟(哎) 宗(哎 哦)

i (大冬冬 乓冬) 2 5 3 | 5 3 2 3 3 2 i 6 5 5 | 3212 3 2 i6 5 |

哭竹 (喂) 冬笋 (嘞) 生(嘞) 长,(嘞) (大冬冬

5 - - 0 | 6 6. 6 2 i 6 5 2 2 i |

冬冬 冬冬 大冬 乓) 有 王 祥 (哎) 卧 寒 冰 (嘞)

i 63 5 (冬冬 乓冬) i 6 3 | 2 i6 5 6. 6 5 | (大 冬冬 冬冬 大冬 乓) ‖

鱼跳 (哎) 胸 (哎) 膛。(哎)

〔落板〕:〔落板〕一般用于唱段的结尾处。唱词为七言四句式。唱腔为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)的四句体,四句的落音分别为"3、1、1、1"。例如:

1 = F

选自《白布楼》

(邓昌永演唱 费杰成记谱)

【落板】 慢速 ♩= 60

$\frac{2}{4}$ 353 5 656 i | 35 6i 53 3 | (乓冬) 3535 | 6i6i 5 6i | 5 6 5332 |

闲言(个)几句(个)且把路 引,(嘞) 回头 又把 大嫂 尊,(嘞 耶耶

1 (冬冬 冬冬) | 5 5 5 35 3 | 1535 1212 | 1 (冬冬 冬冬) |

耶) 我看(那)大 嫂 是个 贤良 人,

i 65 6i3 5 | 6 6i 2 356 | 5332 1 (冬冬 | 大 冬冬 冬) ‖

高打 发来(之) 低奉 承。(嘞 耶耶 耶)

演唱龙港道情时，艺人用简板和渔鼓筒伴奏，自击自唱。简板用红木制成，长约二十六厘米，宽约七厘米。渔鼓筒用楠竹制成，口鞔猪油皮，外涂黑漆。分直筒与湾筒两种。直筒长约六十六厘米，口径六厘米；湾筒系楠竹弯曲而成，长约七十六厘米，其中弯曲部分为六厘米，口径七厘米，两端各钻一孔系挂布带，音色浑厚。击乐谱中“**大**”为击板声，“**冬**”为击鼓声，“**乓**”为鼓、板同击声。

公安道情音乐　　公安道情音乐分为平腔和悲腔两类。平腔为主要唱腔。

平腔。平腔是公安道情的常用唱腔。因功用的不同，平腔又有〔一流板〕、〔平腔〕、〔垛子句〕、〔吞吐腔〕之分。

〔一流板〕：〔一流板〕，用于唱段的开始或〔垛子句〕之后，有变化速度、转变情绪的功能。唱词为七言四句式。唱腔也为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句结构，在多段唱词中，四句的落音可以是“6̣、6̣、6̣、1”；也可以是“3、2、5、1”。每句之后都有拖腔。例如：

选自《怀抱渔鼓一条龙》
（胡伦洁演唱　刘选礼记谱）

1 = ♯C

快速 ♩= 120

$\frac{2}{4}$ (冬 梆 | 冬 叮叮 | 叮叮叮 冬冬冬 | 冬冬 叮冬 | 叮冬冬 叮冬冬 | $\frac{3}{4}$ 叮冬冬 冬 冬 |

【一流板】

$\frac{2}{4}$ 梆叮 梆 | 咯打 咯) | 6 · i 6 i | i 6 | 5 - | 5 3 | 6̣ 3 5 |

怀　抱（哇）　渔

3 0 i | 6 5 3 5 5 | 5 - | 6 5 6 | 6 5 3 5 | 3 6̣ | 0 0 |

鼓　一　条　龙，（啊）　（咯梆 咯叮 梆 梆）

3 · 2 | 3 2 6̣ 0 | 6 3 3 2 | 2 3 2 | 1 2 | 6̣ 0 0 | 0 0 |

抱　起　硬　有　千　斤　重，（咧）　（咯梆 咯叮 梆 梆）

i 3 5 | 3 5 | 6 3 i | 6 6 i | 6 5 | 3 6̣ | 0 0 |

不　管（是）好　汉　与　英　雄，（啊）　（咯梆 咯叮 梆 梆）

5 2 5 | 3 5 3 | 2 5 2 3 | 3 2 | 1 2 1 | 1 - | 1 0 | $\frac{3}{4}$ 0 0 0 |

开　口（他）就　要　脸　鲜　红。（咧）　（咯梆 咯叮 梆 梆　咯梆 咯叮 梆

2/4 梆叮叮 梆梆 | 咯梆 咯叮 | 梆叮叮 梆梆 | 咯梆 叮 | 3/4 梆梆 咯叮 梆 | 2/4 咯梆 咯) | （下略）

〔平腔〕：〔平腔〕又称〔二流板〕、〔行路调〕、〔流水板〕，以叙事见长，是公安道情的主要唱腔。〔平腔〕音调平稳，中等速度，艺人"走书"（即演唱书目）主要靠此腔。其唱词为七言四句式。唱腔为一板一眼（2/4拍）的四句结构，节奏可松可紧。节奏紧凑者，字密音短，两板一句。四句落音分别为："3、1、2、1"。例如：

1 = #C

选自《开篇词》
（杨大鹏演唱 周为民记谱）

中速 ♩= 92

2/4 (叮 冬 | 冬 冬冬 梆梆 | 咯梆 咯叮 | 梆 梆 | 咯 0) | 【平腔】稍慢 i 6i 5 6 | i 35 i i |
凤凰 起翅 飞得 高，（啊）

6 3 (冬冬 | 3/4 梆梆 咯梆 咯) | 632 1 3 21 | 6321 61 1 | 1 (冬冬 梆梆) |
一 翅（啊）飞 到 洛 阳 桥，（啊）

咯梆 咯) | 5 3 2 1 2 | 3532 1 2 | 3/4 (咯 冬冬 梆梆咯) | 2/4 25 3 2 3 3 2 |
凤 凰（啊）展 翅 飞 千 里，（耶） 洛 阳 桥 下（呀）

2 3 5 3 | 0 2 1 | 1 - | 梆梆 咯打 | 冬) 0 | （下略）
水 滔 滔。（啊） (咯 打 咯 打 咯 冬 0 打打

〔平腔〕另有一种唱法，其曲调悠长，节奏徐缓，每句都有拖腔，其句尾落音比较自由。四句落音分别为"6̣、6̣、6̣、1"。例如：

1 = #C

选自《范忠禹赶考》
（胡伦洁演唱 刘选礼记谱）

快速 ♩= 132

2/4 (叮 叮 | 梆 梆梆 梆 梆梆 | 咯梆 咯. 梆 | 梆 梆梆 梆梆 | 咯梆 咯叮 | 咯. 梆 咯梆 | 梆 梆 |

咯梆 咯 | 咯打 咯) | 【平腔】 5 6 | 6 56 3 i | i 6 | 5 6 5 | 3/4 5 3 6̣ |
（啊） 范 忠 禹（呀）

正 悲（的）伤，（咧）（咯打 咯梆 咯打打咯梆

没得 银 子 把京 上，（啊） 隔 壁

来 了 刘 老 义，（啊），（这）刘 仁 义（呀）就是 他的名。（郎 啊 哎）（下略）

〔垛子句〕：〔垛子句〕又叫〔三流板〕、〔欢腔〕、〔赶板〕、〔堆板〕。唱词为七言上下句式。唱腔似说似唱，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。由于速度较快，节奏紧凑，音调高，因此演唱难度较大。艺人常用此腔演唱“套子”，其时六句、八句为一节。唱腔上句落音或“3”或“5”，下句一般落“2”音，也可落在别的音上，一节的结束，落在“1”音上，并有一拖腔。例如：

选自《八大锤》
（杨大鹏演唱 刘选礼记谱）

1 = E

快速 ♩= 116

【垛子句】

李世 民（哪） 双手

兴大 唐，（哎） 徐 茂 功 翻 手 定阴 阳。（哎） 老杨

林 三 战（哪）秦 叔 宝，（哇） （这）小 罗成 善 用（这）回 马 枪。（呃）

尉 迟 恭 单 鞭 来 救 主，（哇） 单 雄 信

三 次（的）不 投 唐。（呃） 王 伯 党 神 箭 穿 杨

3 3 | 0 3 5 | 2 6 2 | 5 2 3 | 3 3 5 | 2 5 | 3 | 3 2 |

柳，（啊） 这 程 咬 金 为 王 在 瓦 岗。（哪）

1 | 1 | 1 | 1 | 叮梆咯叮 | 梆 梆 | 咯 叮 | 咯 |（下略）

（咯 叮 咯 叮 叮 梆 叮 叮梆

〔吞吐腔〕：〔吞吐腔〕又名〔赶句子〕，唱词为七言上下句式；唱腔散板（サ）为上下句体，曲调自由，上下句落音灵活，段落结尾处落“i”音。因速度快，常用在曲目的高潮处。唱完之后一般转入说白，或接平稳的〔一流板〕，借以转换情绪。例如：

1 = D

选自《大王下山》
（杨大鹏演唱 刘选礼记谱）

自由地稍快

【吞吐腔】

サ（叮 梆 梆 梆 梆梆 梆．梆 咯 0）3 2 3 5 5 3 2 3 5 3 -

头 戴 乌 盔 放 豪 光，（哎）

（梆 0）3 3 6 6 6 i 6 3 2 6 i i -（梆梆 梆 梆 梆 梆 0）5

身 穿 锁 子 甲 响 叮 当。（啊） 腰

3 5 3 i i 3 2 2（梆．梆 梆 梆）3 6 i 3 6 i 6．6 6

挂 一 口 斩 军 剑，（呃） 三 尺 雕 翎 壶 里 藏。

（梆 梆）i 6 i 6 i 6 i 3 3 5 5（梆 梆． 梆）6

跨 下 一 匹 乌 骓 马，（耶） 手

3 6 i 6 6 2 i 2 i - -（梆 梆 梆 梆 咯 梆 梆）（下略）

中 拿 着 点 钢 枪。（哎）

悲腔。悲腔多用在哀伤、愤懑的泣诉中。因功用的不同，悲腔中又有〔悲腔〕、〔哭腔〕与〔十字调〕之分。

〔悲腔〕：〔悲腔〕唱词为七言上下句式；唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句结构。上句落“5”音，下句落“6”音。例如：

1 = #C 选自《四下河南》
（杨大鹏演唱 刘选礼记谱）

快速 ♩= 108

2/4（冬 咯 打打 | 冬. 冬 冬咯 | 冬咯 冬 | 冬 咯）|【悲腔】6112 2 |

田 氏 （呃）

6 2 1 | 6 1 2 2 | 6 1 6 5 | 5 - | 冬冬冬 咯冬 |

扶 棺（哪）嚎 啕 哭，（啊）（冬冬咯冬

冬冬 咯）| 6 6 6 1 2 | 2 2 6 | 6. 1 1 | 3 2 |

口 口（哇） 声 声（哪）哭 丈 夫。（嘞）

（梆 梆

2 1 | 1 - | 6 0 | 咯冬 冬冬 | 3/4 咯 冬 咯）|

冬 冬冬 冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 咯冬 咯 冬冬

2/4 3 5 3 | 1 2 2 0 | 6 1 2 6 | 1 6 1216 | 5 - |

快 刀（呃）劈 破 连 理 树，（哎 哟）

（咯 冬冬 冬 冬

5 - | 咯咯 咯冬 | 冬 冬）| 1 6 6 1 2 | 2321 6 0 | 6 1 |

咯冬冬 冬冬 棒 打（呀） 鸳 鸯 （嗯） 两 下

3 2 | 2 1 | 1 - | 6 0 0 | 冬冬 咯）|（下略）

孤。（嘞 嗯）

（冬 冬 冬冬 冬 冬 咯 冬冬 冬 冬 咯 冬 咯 冬冬

〔哭调〕：〔哭调〕唱词的基本句式为七言上下句式，可增字减字，用在悲伤、哭诉的段落；唱腔一板三眼（4/4拍），上下句体，上句落“5”音，下句落“6”音。由当地的哭泣音调衍变而成，演唱时常有倒吸气的哭泣声。例如：

选自《粉妆楼》
（朱义华演唱　徐华　刘选礼记谱）

1 = C

快速 ♩= 120

【哭调】

4/4（0 梆 梆 梆梆 | 叮叮 叮冬 叮冬 叮叮 | 叮叮 叮冬 叮冬 叮叮 | 冬 叮冬 冬叮 叮）

（那）

齐　子　富（哪　耶）　跌　跪　在　（嘞）

聚　义　厅，（哪）　（叮 叮

叮 叮叮 叮 梆）

尊一　声（哪）　老　大　王（啊）细　听　分　明。

（叮 叮 叮叮 叮 冬　叮冬 叮冬 冬 冬 | 叮冬 叮叮 冬）　（下略）

〔十字调〕：十字调的唱词为十言上下句式，唱腔为上下句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上句落“$\underset{\cdot}{5}$”音，下句落“1”音。例如：

选自《李皇后在冷宫自叹》
（杨大鹏演唱　刘选礼记谱）

1 = ♭A

中速 ♩= 84

【十字调】

李　皇　后（哎）在　冷　宫（啊）珠　泪　巴（呀）巴，（耶　啊）

（0 冬 0 冬 喀冬冬 冬 冬

喀冬冬 冬冬 喀冬 喀）

哭　的　是　刘　贵　妃（呀）残　害　哀（呀）

家。（哪　啊）　将　狸　猫（啊）换　太　子（啊）

（喀冬冬 冬 冬 喀 冬冬 冬冬 喀 冬 喀 冬）

6 12 612 | 2 1 6 | 5 - | 5 0 | 0 0 | 5 35 3 532 |
谎奏的龙 驾，(耶) (咯冬冬 冬 冬 咯冬冬 咯 冬 咯 冬) 假郭 槐（呀）

1 12 1 6· | 61 1 61 6 | 3 2 | 1 - | 1· 0 | （下略）
与尤 婆（啊） 出 谋 策 （呀） 划。（哪 啊）
(咯 冬冬 冬 冬 咯 冬 咯 叮)

公安道情的伴奏乐器为渔鼓、简板和醒木。演唱时，艺人左肘托渔鼓筒（竹质、长约六十三厘米，内径约五厘米，两截合榫而成），手扶简板，同时将铃子（半副钹）挂在简板的阴板上，用食指、中指夹着；右手大拇指和食指执一签子（或竹筷），另外三指并拢。左手摇动手腕，使简板上下相击；右手执签击铃子，并拢的三指击渔鼓筒的皮膜，发出“叮”、“梆”、“打”的声响，用以前奏、间奏和唱腔伴奏。

通常在演唱之前有打闹台，其曲调有〔慢三板〕、〔步步紧〕、〔花板〕、〔龙摆尾〕和〔风落叶〕。

〔慢三板〕：〔慢三板〕是打闹台的起板，艺人在上台中敲击铃子，以示演出既将开始。速度较慢，一般只敲一次，但也可反复。如：

2/4 叮 - | 叮 - | 叮 - | 叮 叮 | 叮 - ‖

〔步步紧〕：〔步步紧〕是艺人“亮台”后，走到书桌前演奏的牌子。如：

2/4 ‖: 冬冬 冬冬 | 冬冬 梆 :‖: 冬冬 梆 :‖ 冬梆 冬梆 | 冬 叮冬 梆 ‖

〔花板〕：〔花板〕又名〔八哥洗澡〕。前两小节为签子敲击简板外板“打打”声与简板自击“咯咯”声相配合，后半拍加花。

间奏，是演唱中的击节过门，有〔一二三〕、〔垛板〕、〔一点红〕、〔加花〕等。〔一二三〕又名〔金钱花〕，是最基本的伴奏过门，用于〔一流板〕、〔平板〕、〔悲腔〕中。如：

2/4 叮 梆 | 3/4 一铃 梆 梆 | 一梆 一 梆 ‖

曲谱中“**咯**”为简板击声，“**冬**”为渔鼓筒声，“**叮**”为钹声，“**梆**”为渔鼓筒与镲同时击声，“**打**”为筷子击简板或敲渔鼓筒声。

大冶高腔渔鼓音乐　大冶高腔渔鼓的唱腔源于当地栽田锣鼓音乐。

大冶高腔渔鼓的唱词多为七字句式和十字句式，唱词中常使用嵌字的手法，以增加紧张度和活泼诙谐情趣。

唱腔曲牌有〔高腔四平〕、〔女四平〕、〔老四平〕、〔男叹腔〕、〔女叹腔〕、〔二琴〕、

〔雅腔〕、〔火工〕、〔导板〕、〔数板〕、〔仙腔〕等十数支。音乐结构一为板腔体，一为曲牌体。

〔高腔四平〕：〔高腔四平〕为大冶高腔渔鼓最具特色的曲牌，常用假声翻高八度演唱，故谓之〔高腔四平〕。唱词多为十言上下句式。唱腔为上下句结构，为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）与一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）的混合节拍。板位强击，眼位弱击。随着词意的变化和感情的需要，音调可长可短，字数可密可疏，上句长者可达二十小节，下句可达十四小节。常在一句中分作若干短句并介以鼓板过门，有较大的随意性。上句落“5”音，下句落“3”音或“5”音。用作叙事或抒情。例如：

1 = F

选自《方卿借银》
（曹树千演唱　朱光记谱）

慢速　♩= 63

【高腔四平】

$\frac{2}{4}$（打乓　打乓 | 打乓乓　乓乓 | 打乓　打乓 | 乓　乓）| 6　5 3　2 | $\frac{3}{4}$ 6 1 1 6　5　0 |

今（嘞）　乃是（哎）

6　1　3 5　5 | 1 2　3　5　0 | $\frac{2}{4}$ 6　5　6　5 | 5 3 1　2 6 | $\frac{3}{4}$ 5　0　0 |

老（哎）娘　亲　四（哎）旬　寿（哎）期，（哟　哦　哎）

（打乓打乓　乓）　（乓　乓　叭打乓 叭打乓 叭乓）

$\frac{2}{4}$ 6 3　5　5 6 | 3 5 2.3　5 | 6　5 3　2 | 0 1 6　1　3 | 5.　5 | 0　0 |

有文（嘞）武　和百　官　庆　贺（哦）　寿（喂）期。　（呀）

（0 打叭　乓）　（0 打叭 乓打叭 乓打叭 叭乓）

6 5 3　2 | 6 6　5.　3 | $\frac{3}{4}$ 2.　3　2 3 5　0 | $\frac{2}{4}$ 6　3 5 6　5 | 5 3 1　2 1 6 |

不见　了　方表　哥（哎）　前（哪）来（耶）　赶（嘞）礼，（哟　哦

（0　打叭　乓）

5　0 | 6　3　5　5 3 6.1 | 6 1　3　5 | 6 5 3　2 | 0 1 6　1　3 |

哎）　想必（耶）　是　路　途　远　赶之　（哎）　不（啊）

（叭打乓　叭乓）　（打　打叭　乓）

5. 5 | 0 0 | i·23 5 532 | 535 5·0 | 6·3 5 53 |

及。（呀） 叫 丫（嘞） 鬟 开 开 窗 眼 观（哪）

（打 打乓 叭 打乓 叭 打乓 乓 乓） （打 打叭

0 3 5 65 | 35 3i | 3/4 2 i6 5 0 | 2/4 5 6i 2 0 6 6 | 56 2 6 |

天 气，（哟 哦） （哎） 花园（罗） 内（呀）红 光 闪

乓） （乓 乓 乓打乓 乓乓）

5·3 5 | 0 6 i 3 | 3/4 5· 5 0 | 2/4 35 6 2 |

却（哎）是 为（呀） 谁。（呀） 莫不 是（哦）

（0 打叭 乓） （0 打乓 叭 打乓 乓 乓）

6 i 3 5 | 2· 3 5 3 | 0 6 3 5 6 | 53 5 3 i |

花 园 内 藏（啊）的 有 贼 匪，（哟 哦

（打 打叭 乓） （乓

3/4 2 i 6 5 0 | 突慢 2/4 i· 6 6 35 | 6·53 30 | 0 0 |（下略）

哎） 爹 爹 加职 也不为 奇。

乓 叭 打乓 乓 乓） （0 叭 乓 乓）

〔女四平〕：〔女四平〕由民间小调衍变而来，音调轻快活泼。唱词为七言四字句式。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句体结构。第一句落“2”音，第二句落“6̣”音，第三句落“5̣”音，第四句落“5̣”音。〔女四平〕除过门及拖腔处的鼓点之外，唱腔部分，每小节均击两板。例如：

选自《八月十五赏月光》

（石教治演唱　朱光记谱）

1 = B

中速 ♩= 73

【女四平】

2/4 （打乓 叭叭 | 打乓叭乓 叭乓叭乓 | 3/4 打乓打乓 叭乓 乓）| 2/4 5 53 2· 3 |

八月 （耶）

5653 2 0 | 2· 3 5 32 | 32 1 2 0 | 3532 1 2 2 | 1 235 2 26 |
十 五 （哎） 赏 月 光，（哎） 糕 饼 糖 食（哎）摆 在 桌 上，（哎）

1· 1 1 2 3 | 2 3 1 2 1 6 | 5· 0 | 打乓 乓） | 6 5 6 1 2· 6 |
把 与 我 郎 尝 一 尝，（哎） （乓. 乓 （喂 耶 喂 子 哟）

1· 1 1 2 3 | 2 3 1 2 1 6 | 5 - | 3/4 0 0 0 |（下略）
把 与 我 郎 尝 一 尝。（哎） （乓 乓 叭 乓 打 乓 乓）

〔老四平〕：〔老四平〕的唱词为十言上下句式，其唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句体。唱腔上句由两个短句组成，句逗处皆落“3”音，下句则不分句逗一气呵成，句尾音落在“1”音上，击板的方法除过门之外，唱腔部分均为每小节两击。例如：

1 = ♭B

选自《小媳妇回娘家》
（刘双成演唱　朱光记谱）

中速 ♩= 80

【老四平】

2/4 （叭打 乓 | 打 打叭 乓 | 打 打叭 乓乓 | 打乓 打乓乓乓 | 叭打 乓 | 乓 打） | 6 5 6 |
在 娘（哎）

i 2 i | 6 5 6· i | 3 3 0 | 6 6 2 | i 6 5 | 6· 5 | 3 - | 叭 乓 |
家（呀 哦）做 女（哎） 儿（哎） 何 等（嘞） 快 乐， （乓乓

打 0） | i6 5 6· i | 6 3 6 | 6 6· i | 6 63 5 | 1 2 32 | 1 - | 乓 乓）|（下略）
奴 岂 肯 到 婆 家 苦 受 折（呀） 磨。（哎） （打乓

叹腔。叹腔是大冶高腔渔鼓中除四平之外的另一重要唱腔，依曲目中的人物角色不同，叹腔又分作〔男叹腔〕与〔女叹腔〕。

〔男叹腔〕：〔男叹腔〕的唱词为三、三、四的十言上下句式，唱腔为上下句体。为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）与一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）的混合节拍。上句在第一个句逗处有一个小拖腔，在“6”上作短暂停留，第二词组落“5”音，第三个句逗音调较为舒展，在拖腔之后落于“5”；下句一气呵成，止于“5”音。上、下句之间介一鼓板过门，下句尾腔之后也有一个鼓板过门。可用于感叹的内容，也可以叙事抒情。例如：

选自《珍珠塔》
（曹树干演唱　朱光记谱）

1 = ♯C

【男叹腔】

2/4 35 2 6 | 3/4 12 535 2 6.0 | 2/4 1.235 2326 | 523 5.6 |

听　谯（喂）　楼（喂　哎）

53 2 21 16 | 2 2 21 6 5 | 1 5 50 | 6 1 56 | 23 2 16 |

打　罢（嘞）　了（喂 哎）　初（喂）更　时（哎）　分，（嘞　哎）

（打　打　打

5 - | 0 0 | 3 2 3 2 | 2361 216 | 5.0 5.6 |

花　园（哪）内（呀）睡　不　（喂）　着（喂）有

打乓 打乓　叭 打乓 叭乓　打　乓　打　乓　打　乓

1 6 2 2 | 1216 35 5 | 5 0 | 0 0 |（下略）

事（哎）之（哎）　人。（嘞）

打　乓　打　打　打 打乓 叭 打乓　叭 打乓 乓

〔女叹腔〕与〔男叹腔〕的结构基本相似，唱腔旋律的走向也大体相同，只是〔女叹腔〕的结束音不落“5”而落“1”音。

〔二琴〕：〔二琴〕的唱腔为上下句结构，唱词基本为十言上下句式。因词间间有衬字、重句，故唱腔的长短也参差不齐。长者可达八小节，短者则只有四小节。〔二琴〕与〔高腔四平〕相似，演唱时真假声参半。在曲目中，选用〔二琴〕演唱时，一般均以六句、八句为一节，上句多落“5”音，下句落“5”音、“3”音均可，结束时落于“1”音上。

〔二琴〕的节拍及调高也较其它唱腔富于变化，其唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），而至最后一句时唱腔转调，节拍也转为有板无眼的 $\frac{1}{4}$ 拍。例如：

选自《珍珠塔》
（曹树干演唱　朱光记谱）

1 = ♯C

中速 ♩= 86

2/4（打乓 打打 | 乓 乓）| 【二琴】5 53 | 5 65 | 3 2 | 6 1 6 | 61 5 3 |

姑　母　恨（哦　嘀）　姑（哎）母　恨，（嘞）

5 - | 3/4 打 乓 乓乓 乓乓）| 2/4 6.3 2 | 6 1 6 | 231 35 |

（打 乓

埋　怨　了　老 姑　母　作　事　绝

3 5. | 乓乓 乓乓) | 6. 6 6 i | 3565 3 | 5 3 5 5 |

情。（打乓 打乓　我本当回府堂路远又不

5 3 5. 3 | 2. 6 i. 6 | 6i 6 3 5 | 5 5 3 | 5 - |

近（嘞 哦 嗬）路远不近，（嘞）（打乓 打乓

乓乓 乓乓 | 打乓 打乓 | 乓 乓) | i 6 3 | 2 6 i |

实可叹 身旁上

3 3 3. 6 | 3 (打乓 | 3/4 打乓 乓乓 乓乓 | 2/4 打乓 打 | 乓 乓) |

无有半 文。

3 3 3. 6 | 6 6 3 | 5 5 5 | 6i 3 5. 3 | 2. 6 i. 6 |

行来到 一花园 将身走 进（嘞 哦 嗬）

i 6 i 5 | 6 i 5 3 | 5 - | 乓乓 乓乓 | 乓乓 打乓 |

将身 走 进，（嘞）（打乓 打乓

1 = ♯G（前5 = 后1）

打乓 乓 | 1/4 乓) | 6. 5 | 3 6 | 5 | 3. i | 653 | 2 | 3 |

倒不如 今夜 晚（嘞

5 | 5 | 5 | 5. 6 | 0 | 3 5 | 2 3 | 5 | ⺾ 3. 5 2 6 1 - | （下略）

哎） 我夜宿 在 花 亭。（乓乓 乓乓）

〔雅腔〕:〔雅腔〕音域宽广，说唱相间，且衬字、拖腔独特。长于叙事，多用于大段曲目的演唱中。唱词基本句式为七言、十言上下句式，多增字减字。唱腔属于一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）、一板两眼相间的上下句结构，行腔多以“5、6、i、2”为主干音，在唱腔上下句的后半部分都有相对稳定的尾腔。其演唱均为强拍击板，弱拍击鼓以伴腔；一般都是句首顶板起

唱，而句中（或句尾）漏板行腔；其唱腔在演唱速度上有中板、快板之区别，在结构上有数板、散板等变化，较为丰富。特别是众多的方言谱音字衬词贯穿唱腔的始末，加之以假声翻高八度演唱，以及拖腔（或帮腔）的运用，形成曲目的起伏跌宕和音乐的强烈对比。例如：

1 = #C

选自《度林英》
（曹树千演唱　叶宗科记谱）

中速 ♩= 70

3/4 （打乓打乓　叭　乓打　乓）| 2/4 【雅腔】X . X　X X | 2̇ 1̇ 6　5　1̇ . 4 | 2̇ 2̇　1̇ 6 |

（韩湘子唱）我　从　昆　仑　受（衣）过　戒，　蓬　莱　洞　府

4 . 5　4 | 0 6　4 . 5 | 4　5　0 | 0　0 | 1̇ 6　6 |

发　（嘞）　足　来。（耶）　（林英唱）你（呀）讲

（打　打 打乓　叭　打　叭　打乓　打 打乓　叭 打乓 叭 乓）

5　4 | 2̇ . 1̇　6 1̇ 6 | 0 1̇ 6　1̇ 6 6 | 6　5 | 5 5　2̇ |

昆　仑　受　（喂）　过　戒，（哟　哦　嘀　哦）

（打　打　打乓　打　叭　打　打 叭　打 打乓　打　打　打　打

稍慢

2̇ 2̇　2̇ 1̇ | 3/4 1̇ 6　5　0 | 2/4 原速 3̇ 2̇　0 2̇ | 6 1̇　6 . 1̇ | 4　5 4 |

师　父　（喂　哎）！　可　知　道　我　夫（喂）叫　韩（嘞）

打　打　打　打　打　打　打 打乓　打乓）　（打　打 打乓

0 6　1̇ 3 | 3/4 5 .　0　0 | 2/4 X X　X X 0 | 1̇ 6 6 2̇　4 6 1̇ |

秀　才？　（耶）　（韩湘子唱）山　前　山后　有　一个　韩　湘

叭　打　打 打乓　打 打乓　打 乓）

6 . 0　6 . 1̇ 6 2̇ | 6 1̇ 6　4 | 5 4　0 6 | 1̇ 4　5 . 0 | 叭打乓　叭乓 |（下略）

子，（哎）莫　知道　你　夫（么）韩（嘞　唉）秀　才。（哎）

（打　打乓　打　打　打 打乓

〔火工〕：〔火工〕的唱词为七言四句式，唱腔为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）的四句体。有时唱词重复七字句的后三字，并常在尾处加一个“嘞嗨”的衬词。四句唱腔落音分别为“5、3、

6、5”。〔火工〕情绪热烈火爆，适宜于表达紧迫、急促的感情。例如：

选自《报仇记》
（石教治演唱　朱光记谱）

1 = #F

缓起渐快

1/4 （乓 | 打乓 | 打乓 | 乓 | 乓）| 【火工】 3 5 | 3 5 | 6 i | 3 | 5 | 3 5 | 6 3 |

（白）走哇！　适才街坊得一信，（哪

快 sf

3 | 2 | i | 6 i | 6 3 | 6 5 | 5 3 | 5 | 0 | 0 | 3.5 | 3 5 | 6 i |

哦 嗬 嗬）得（哎）一 信，（嘞 嗨）　报 与了 师

（乓 乓 乓 打乓 乓 乓 0打 乓 乓）

6 5 | 5 | 6 | 3 | 0 | 0 | 0 | 3 5 | 6 | 3 | 0 | 0 | 0 |

娘 得 知 情，　得 知 情。

（乓乓 打乓 乓 乓 打 乓 乓乓 打乓 乓）

乓）| 3 5 | 6. i | 6 3 | 3 5 | 5 5 | 5 5 | 6 3 | 0 | 0 | 0 | 6 i | 6 | 6i 3 |

行来 到 师娘 门 将身 走 进，（嘞）　叫 声 师 娘

（打 乓 打乓 乓 乓）

3 5 | 6 i | 6 3 | 3 5 | 5 3 | 5 | 5 | 5 0 | 打乓 | 乓乓 | 乓乓 | 打乓 | 打乓 | 乓）|（下略）

就 到 来 临。（嘞 嗨）（乓乓 打乓

〔导板〕：〔导板〕是一个非独立性的散板，唱词往往只有一句。节奏自由，曲调悠长，在唱段中常与〔数板〕相连。

〔数板〕：〔数板〕有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），节奏整齐，曲调短促。唱词的基本句式为七言上下句式，多有增字减字。唱腔为上下句体，常由四句构成一节，前三句落音自由，结束的第四句落在“5”音上。〔导板〕接〔数板〕。例如：

选自《酒醉花魁》
（曹树干演唱　朱光记谱）

1 = #C

廿（打 打 打 打 | 打乓 打乓 叭乓 叭乓 打乓 叭乓 叭乓 乓 | 乓 0 打打 打打）

【导板】

3 3 5 i i 2 2 7. 676 5 - | 6 i 5 - i i i 2

忽 听 一 声 （嘞 哎） 叫 （哎） 花 魁，（耶

（打～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～

3 - 3 2 i. 2 3 i - 2 - 打 打 | 1/4 乓 | 打乓 | 乓 | 打乓 | 乓 |

哎）

打～～～～～～～～～～～～～～～～

【数板】 慢速 ♩= 63

打乓 | 乓 | 乓） | 5 | 0 35 | 5 3 | 35 3 | 3 5 | 0 6 | 0 5 | 5 6 | i i |

落 难的 女 子 哭 啼 啼。（呀） 不 幸 落 入 烟 花

2 | 6 6 2 | i 0 | i i | 3 35 | 5 5 5 | 6 0 | 5 5 5 |

院， 满 镇 上 先 生 朝 奉 一（呀 的） 个 一（呀 的）

（乓）

6 0 | 5 6i | 3 3i | i 6i | 5 53 | 2 0 | 0 3 | 2 0 |

个 一 个 一 个 个 个就 打 茶 围。 （哎）

（乓）

0 3 | 2. 3 | 5 3 | 5 | X. X | X | X X | X |

小 女 子 家 住 在

6i 3 | 5 35 | 6 0 | 5 5 | 6. i65 | 356i | 3 3 | 2. 35 |

封 丘 县 城 内， 只 为 兵 荒 就 逃（哏） 出 围。

0 6 | 0 5 | 5332 | 35 6 | i 0 | 35 5 | 6i 3 | 3. 566 |

逃 到 了（哦） 中 途 路， 一 双 爹 娘 失 散就

5 6i | 3 3 | 2 | 0 3 | 2. 3 | 5 3 | 5 | （乓） | （下略）

各（嘞） 东 西。

大冶高腔渔鼓中的板腔体音乐结构，只用在故事情节比较单一，情绪波动不大的唱段中，如《小媳妇》，就只用了〔老四平〕一个曲调。单曲体曲目虽只用一个曲调演唱较长的唱词，但由于每一段的节奏、速度及衬词、拖腔均有变化，艺人却能把故事唱得生动活泼，人物刻画得栩栩如生。

曲牌联缀体音乐结构则用在故事情节较为复杂，人物稍多的曲目中。如在篇幅较长的《当铺会》中，就是以〔二琴〕为主，分别将其置于整个唱段的开始及煞尾，中间依次联缀〔雅腔〕、〔四平〕、〔数板〕等曲牌而成。

大冶高腔渔鼓之伴奏乐器渔鼓，长约五十四厘米，用毛竹制成，内径十厘米。鞔以猪油皮或河豚皮、蛇皮、小羊皮。鼓音清脆悦耳。早期与渔鼓筒相配击节的鸳鸯板，是两块十六点五厘米长，三点五厘米宽的竹板，后来改用为四十八厘米长的竹筒，二十世纪五十年代又改用云板。演唱者左手抱渔鼓，并击板；右手以中指、无名指、小指并列击鼓。

谱例中"**打**"为击板声，"**乓**"为击渔鼓声，"**叭**"为鼓、板同击声。

歌腔音乐　歌腔音乐高亢粗犷，帮腔开阔嘹亮。汉水以南的歌腔较注重节奏的张弛变换，汉水以北的歌腔则较重旋律的起伏跌宕。

歌腔的常用曲牌有〔男腔〕、〔女腔〕、〔丑腔〕、〔高腔〕、〔打腔〕及〔懒翻身〕、〔八不求人〕等。其中〔男腔〕、〔女腔〕与〔丑腔〕三个唱腔均由"起板"、"梗子"、"落头"三个部分组成。音乐属板腔体。

〔男腔〕：〔男腔〕的唱词为七字句，四句一个自然段。"起板"为〔男腔〕的引子，唱词由第一句词的前两个词组及衬词组成。散板起唱，随之为帮腔腔句（即"汪后台"）。帮腔为翻高八度的假声演唱，音调高亢嘹亮，腔句结束于"5"音上。"梗子"为〔男腔〕的主体，四句唱词即位于其间。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的四句结构。四句落音分别为"2、1、6、2"，句间介以锣鼓。"落头"是〔男腔〕的尾腔，与"起板"的结构相似，音调终止于"5"。例如：

选自《龙门阵》
（郭长茂演唱　孙桂庆记谱）

1 = ♭B

快速 ♩= 108

【男腔】 （起板）　（汪后台）

サ 5 – | 1 2 2156 5 2 2 | 5. 4 2 – – | 5 – 2 2 2 5 – |
（哎）　本 帅（呀）　打（哎）坐　（哎）　（哎　啊 啊 啊 咿

2. 1 2 5 5 2 2 7 | （广广 令广 以广以令 广浪 去）| $\frac{2}{4}$ 5 5 5 | 5 5 2 1 |
啊　啊 咿 咿 啊 啊　哎 哎 咿 咿　啊

3/4 2 2 5 - | 2/4 2. 3 2 1 | 1 65 5 | 5 - | 4/4 (广 浪浪 去浪 浪浪 |
啊 咿 哎 咳 咳)

广 浪浪 去浪 浪浪 | 广广 去广 以广以去 广) | 1 2 2165 5 65 2 0 |
(梗子)
本帅(呀) 打坐 在

2 2 12 1 2. | (各.大 大大 以大 以大) | 6. 6 61 2 21 5 1 |
府(哎)堂 厅,(嘞) 想 起 朝 中(啊 这)

6 6 5 5. 1 1 | (各.大 大大 以大 以大) | 5 56 6532 6 5 0 |
大事 情, (哪) 我儿 (啊) 去到

2 2 5 6 2 1. | 2/4 1. 6 | 4/4 大.大 以大 以大 大0 |
两(哎)军(嘞) 阵,(嘞)
(大.大 大 大 大大 大大

5/4 大 大大 以大 以大大) | 4/4 63 2 63 2 21 6 5 | 6 56 5 65 2. 0 |
渐慢
不 能 得胜(哪) 是何 情?(哪)

(落头)
2/4 6 5 6 | 5 6 2 | 1 6 0 | 5 - | 2 2 2 |
是何 原 因? (哪) (哎 啊 啊 啊
(汪后台)

5. 0 | 4/4 2. 1 25 52 27 | 5/4 (广广 令广 以广以令 广浪 去) |
咿 啊 哎 啊咿 咿啊 啊)

2/4 5 55 | 55 21 | 3/4 22 5 - | 2/4 2. 3 21 | 1 65 5 | 5 - |(下略)
(哎 哎咿 咿 哎 哎 咿 哎 咳 咳)

〔女腔〕：〔女腔〕是为曲目中女性角色所用的唱腔，曲牌的三个组成部分及唱词结构均与〔男腔〕相同，唯曲调不同。〔女腔〕"起板"中的领唱与帮腔亦为散板，音域宽广嘹亮，音调起伏跌宕，较〔男腔〕更富于变换。帮腔腔句落音于"5"。"梗子"的唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的四句结构，长于叙事。第一、二句落"$\dot{2}$"音，第三、四句落"7"音。"落头"的结构与"起板"相同，亦为混合板式，最后终止于"5"音。例如：

1 = ♭B

选自《上战场》
（刘进桂演唱　孙桂庆记谱）

中速 ♩= 84

$\frac{4}{4}$（大大｜广去 浪去 广去 浪去浪去｜$\frac{3}{4}$ 广去 浪去 浪去浪去｜广令广 以令广去 浪去浪去｜

广浪去 广令广 以令广去 广｜广去 浪去浪去 广 －）｜【女腔】（起板）サ 2 5 6 5. 52 27
（啊 啊 咿）

72 2 2 27｜0 2 27｜2 2 5 6 5. 52 27｜（汪后台）5 5 2 2 2 5 －
元 帅 的（呀） 将（啊） 令（哪 啊 咿） （帮）（哎 啊 咿
（广 广. 浪 －

1 1 5 5 2 2 7｜$\frac{3}{4}$ 广去 广去 广去｜广浪 浪广以浪 广｜
咿 咿 啊
浪 浪 浪 浪

$\frac{2}{4}$ 广广 去｜$\frac{3}{4}$ 5 2 2 2｜$\frac{4}{4}$ 1 5 2 2 2 5 1 5｜$\frac{3}{4}$ 5 5 5 1 2 2｜
哎 哎 哎咿 哎 哎）
浪 广 广 去 浪 广 广去 浪 浪广 浪去 广广

5 － －｜广去 浪去 浪去浪去｜广去 浪去 浪去浪去｜$\frac{4}{4}$ 广去 浪去 广去 浪去｜
浪 浪 浪

广 广令广 以令广 令广以令｜$\frac{3}{4}$ 广 －）（梗子）2 27｜$\frac{4}{4}$ 72 2 2 27 2 2 0｜
（领）（哎） 元 帅 的（呀） 将 令

5 5 322 1 2 i | 5 - 6532 2 | (大大大 大 大 大大大大 大大 |

传(哪) 到 手,(哎 咿)

3/4 大大 丁大) 2 | 4/4 5 5 6i32 7 2 2 | 7225 52 2 2· 5 | 3/4 2 (丁大大 大大 |

(啊) 不容(哎) 两 军(哪)去 沧 州,

4/4 大大大大 大大 大大) 2 7 | 72 2 72 7 2 2 (丁大) | 2 25 25 2 5 i |

(啊) 不 怕 贼 子(啊) 武(哎) 艺 有,(哎 咿)

5 - 6552 7 | 3/4 (大大 丁大) 2 | 4/4 5 2 6i 2 7 72 727 |

(啊) 要 把(啊) 此 贼 (呀)

(落头)

727 27 257 0 2 | 3/4 72 2 27 727 | 72 2 52 7 | 5/4 5 2 2 2 5 - |

来 剿(哎) 收,(哎) 是 一 个(哎) 不 留。(哎) (帮)(哎 哎 哎 哎 咿

(广广. 去 -

4/4 i i i 5 5 2 2 7 | 广去 广去 广去 浪广 | 浪广以浪 广 广广 去 |

咿 咿 咿 哎)

浪 去 浪去 浪

3/4 5 2 2 2 | 4/4 i 5 2 2 2 5 i 5 | 5/4 5 5 5 i 2 2 5 - |

(哎 哎 哎咿 哎 哎)

浪 广 广 去 浪 广 广. 0 浪 浪 广去 浪去 浪去

广去 浪去 浪去浪去 | 4/4 广去 浪去 浪去浪去 广 | 3/4 广令广 以令广 令广以令 | 广 - 0) | (下略)

〔丑腔〕：〔丑腔〕的结构，其“起板”、“梗子”、“落头”以及唱词句式均与〔男腔〕〔女腔〕相同，唯“梗子”的节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），也是四句结构。音调平直，近似数板或垛句。四句落音，在多段唱词中均不相同，可以分别落“2、5、5、i”等音，也可以落“2、5、i、5”等音。例如：

1＝A　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　选自《得了书信》

♩＝106　　　　　　　　　　　　　　　　　（崔新华演唱　孙桂庆记谱）

$\frac{2}{4}$ 浪去 广 | 浪去 广 | $\frac{3}{4}$ 浪去 浪去 浪去 | $\frac{2}{4}$ 广 －）| ）0（ | 【丑腔】（梗子）5· 2 |

（白）呃！（唱）（啊）　我

2· 5 2 5 | 5· i 5 5 | 2 5 2 | 5 2 |（大大大 丁大 |

得　了（哇）书　信（哪）把（的）马　跨，（哩）

丁大大 丁大 | 丁丁 大大）| 5 i6 5 | 2 5 5 5 | 2 2 i 65 | 5 5 |

两 足（哇）忙　忙（啊）把（嘞）镫　踏，（呀）

（大大大

$\frac{3}{4}$ 丁大 丁大大 丁大 | $\frac{2}{4}$ 丁丁 大大大 | 丁大 丁丁）| i 6 5 | 5i 6 6 | 5 0 5 |

（啊）　我　一　路（哇）走　（哎）

2 i 5 | 5 0 | 5 5 5 | 5 i 5 2 | 5 5 5 |

一　路　踏，　唱　一　个　歌　儿 我　混　他 的

5 i 0 | 丁大 丁大大 | 丁大 丁丁 | 大大大 丁大）|（下略）

妈。（大　大大

〔高腔〕：〔高腔〕唱词基本句式为七言四句式，常见有多种变体。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句结构，句间介以锣鼓，上句落“2”音，下句落“5”音。例如：

1 = ♭E

选自《牛皋打马降瓜精》
（刘长安演唱　孙桂庆记谱）

【高腔】快速 ♩= 104

2/4 2· 1 2 5 1 | 2 5 5 | 2 2 2 | 5· i 5 4 | 2 4 2· |
盖 世 英 雄 不 可 挡，（哎）

2 - | (大· 大 以 大 | 大 0) | 5 5 6 1 5 | 5 1 5 0 |
只 恨 生 得 不

3/4 2· 1 6 5 1 6 5 2 | 2/4 5 - | 5 - | 0 0 | 5 1 1 1 | 2· 5 5 |
运 时。 可 恨 大 舅 心

1 0 | 2· 5 5 2 | 2 - | 2 - | (大 以 大 以 大 | 大 0) |
肠 狠，（嘞）

2 1 1 2 | 3/4 5 5 0 | 5 5 5 1 6 5 2 | 2/4 5 - | 5 - |（下略）
要 把 锦 绣 鸳 鸯 两 拆 离。

〔打腔〕：〔打腔〕的唱词为七言四句式，唱腔为上下句结构，第一个上下句的上句，开始为散板“叫头”，后转入一板三眼（4/4拍），最后一字为帮腔；下句唱词的第六、七字字帮腔。上句落“3”或“5”音，下句落“5”音。“叫头”只用于起腔处。例如：

1 = F

选自《二堂审子》
（崔新华演唱　孙桂庆记谱）

（叫头） 快速 ♩= 112

4/4) 0 (| (大· 大 大大 大 大 | 广 广 台 广 | 台广 广去 广去 台 |
儿啊！

【打腔】

台 台广 台去 台去 | 广 - - -) | サ 3 3 5 6 6 5· 3 1 6 | 6 6 5 6 5 3· |
老 彦 昌（哪） 坐 二 堂 （哎）

(大大大 丁大 丁 | i 6 6 5· 3 | 4/4 2 3 3 5 3 2 1 6 |
珠 泪（耶） 滚（嘞）
丁 大 丁 丁 大 丁 丁 丁

1 2 - 5 | 5/4 3. 2 1 6 5 - 3 | 4/4 广 台去 广去 台去 |
(帮)滚，(嘞 呀)
大 丁 丁 大 丁 大大 大 丁 丁

广 台去 广去 台去 | 广去 广 台 0 | 5/4 6 35 6i 5 5. 3 3216 |
(领)叫一 声 (嘞) 我的
丁 大 丁 丁 大

4/4 1 16 6 1 3 5 3. | 5/4 61 236 1 - - | 4/4 5 - 3 2 1216 |
二位 娇 儿 (啊) 你细 听 (哪) (帮)根
丁 丁 大 丁 大大大 丁 大 丁丁 丁大 丁 大 丁 丁 大

5 6 6 5 - | 广 去 台 去 | 台广 台去 广去 广去 |
源， (哪)
台 0 广 0

台去 台 广 台广 | 3/4 台去 台去 广 | 4/4 台去 台去 台去 台去 | 5/4 广 台去 广 广去 台去 |

广广 令广 以令 广 - | 4/4 3 3 3 6 5. 3 | 122 1 2 1 6 0 |
(领)打 死 了(哎) 别 人 子(哎)
大 丁 大 丁 大 丁 丁 大 大大

3 i 5 6 5. 3 | 1 2 2 5 3. 2 1 6 | 3 2 2 - 5 |
一 人(嘞) 偿 (哎) 命，(帮)(嘞
丁大 丁 丁 大 丁 大 丁 丁 丁 大 丁 丁 大

3. 2 1 6 5 - | 广 去 台去 台广 | 5/4 台广 台广 广去 广 - |
呀)
大 大大 丁大 丁 0

3 3 3 6 5· 3 | 5 6 6 1 5 3 0 6 | 6 1 1 2 1 1 – |
(领)打 死 了(啊) 秦 相 公 (啊) 你 连 系*(耶)
丁 大 丁 丁 大 丁 丁大大丁大 丁 丁 大 丁

1 5 3· 2 1 6 | 5 6 6 5 – | 台 去 台 台去 |
(帮)满 (嘞) 门。 (嘞)
大 大 丁大 丁 广 0 广 0

广去 台去 广去 广 | 去 广去 台去 广去 | 广 – 0 0) | (下略)

*连系:连累,连坐。

歌腔的伴奏乐器有大锣、马锣、铙钹及皮鼓(或梆子)。伴奏形式有齐击与单击两种形式。一般是前奏与过门用大锣、马锣、铙钹交击,随腔时多为马锣或皮鼓单击。

锣鼓借音字谱说明:

广 大锣单击或大锣、铙钹、马锣同击。

去 铙钹单击或铙钹、马锣同击。

浪 马锣单击。

大 单皮鼓或梆子单击。

丁 板单击。

以 休止。

令 休止或夹以马锣轻击。

郧阳道情音乐 郧阳道情音乐只有一个〔平腔〕及由〔平腔〕派生出来的〔平腔带垛〕,属板腔体结构。唱词以七字句最为常见,也有少数十字句式。以当地方言演唱。

〔平腔〕:〔平腔〕是郧阳道情的主腔。唱词为七言四句式。唱腔为四句结构,一板一眼($\frac{2}{4}$拍)。唱腔四句落音分别为"1、5̣、6̣、5̣",句间介以鼓板,段尾有一长拖腔。例如:

1 = A

选自《送香茶》
(郭贵恩演唱 王荣董记谱)

快速 ♩= 112

$\frac{2}{4}$ (打 | 砰 砰 | 打冬 打冬 | 打冬 砰 | 砰 冬冬 砰冬 | 打冬 砰 | 砰 打冬 |

砰 打冬 | 砰 打冬 | 打冬 打冬 | 砰 砰 冬冬 | 砰冬 打冬 | 砰 砰) | 【平腔】3 6 6 3 |
(独)正 月 里

6 6 3 | 3 5 3 2 | 1. 0 | 0 0 | 3 6 6 3 | 3 5 3 2 | 1 2 1 6 |
花开 正 月 正，（冬冬 砰） 桃红（的呀）柳 绿 草 发

5 （冬冬 | 砰） 0 | 3 6 6 3 | 3. 6 5. 3 | 3. 5 3 2 | 1 1 6 | 0 0 |
青， 年轻 人（哪）爱 的 是（呀）娇（容）大 姐，（呀）
（冬冬 砰）

3 6 6 3 | 3. 5 3 2 | 1 2 3 5 | 2 3 2 6 | 1. 0 | 2 3 5 | 5 3 2 |
二八 女 喜 的 是（呀）(伴)美貌 书 生。（哪 啊 啊）
（冬冬 砰 0 砰冬 冬 打 冬冬

1 6 5 3 | 2 1 1 6 | 5 - | 5 - | 打冬 冬 | 打. 冬 冬冬 | 打冬 冬 | 砰） 0 | （下略）
砰 冬 砰冬 冬 砰 冬 打冬 乙 冬

〔平腔带垛〕：〔平腔带垛〕的唱词为七言四句式，间有加字。其唱腔由〔平腔〕衍变而来。第三句转入垛句。一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。四句落音自由，可落“6、5、6、1”音，可落“6、1、6、1”音，亦可落“6、1、6、3”音，最后一句为拖腔，结束于“5”音上。例如：

选自《蛇蚕玉》
（郭贵恩演唱 王荣董记谱）

1 = A

【平腔带垛】 快速 ♩= 120

$\frac{2}{4}$ 3 6 6 5 | 6 5 3 2 | 3 5 3 2 | 1 1 6 | 0 0 |
蛇 蚕（的 呀） 王（来） 蛇 蚕 王，（啊）
（冬 冬 砰）

3 6 i 5 5 | 3 5 3 2 | 1 2 1 6 | 5 - | 0 0 |
多 长 （的 呀） 大 腿（呀） 滚 滚 脊（呀） 梁，（冬冬 砰）

3. 2 3 | 6 1 6 0 | 3. 3 2 1 | 6 0 | 3 6 6 5 |
嫂 子 半 夜 去 （的） 抱 把 柴， 它 一 下 子

3 5 3 2 | 3 5 3 2 | 1 0 | 2 2 1 | 6 1 6 |
蹦 到 她 的 裤（哇） 腿 儿 上。 （哪）顺 着 裤 腿 （呀）

2 3 2 1 | 6 0 | 3 6 5 | 6 5 3 | 3 5 3 2 |
往（的）上　上，　它 爬 到　嫂 子 的　裤 腰（哇）

1 0 | 3 6 6 0 | 2 2 2 1 | 2 2 2 1 | 6 0 | 6 35 3 3 |
上，　嫂 子 她　脱 了 衣 裳　去 睡（呀　的）觉，　它 一　下 子

3 5 3 2 | 3 1 3 2 | 1 0 | 3 . 3 3 2 | 3 0 | 2 1 2 1 1 |
爬 到 她 的　肚 皮（呀）　上。　它（的）恁 一　摇　它（的）那 么 一

1 6 0 | 6 6 6 5 | 6 3 3 | 3 5 3 2 | 1 0 | 3 . 2 3 6 |
晃，　晃 的 我 的　嫂 子（就）痒　的（呀）慌。　“啪” 的 就（呀）

6 0 | 2 . 2 2 1 | 6 0 | 6 35 3 3 | 6 5 6 6 | 3 6 3 |
是　一（的）巴（呀）掌，　小 东　西（呀）今 红 黑*要　不 打 死

5 3 . 0 | 6 35 3 3 | 6 35 3 3 | 1 2 3 5 | 2 3 2 6 |
你，　一 夜　（的 呀）哭 诉　到（都）大　天　亮。（哪

1 - | 2 3 5 | 5 3 2 | 1 6 5 3 | 2 1 6 |
啊　啊）。
（砰 冬 冬 打 冬 冬 砰 冬 砰 冬 冬

5 - | 5 - | 乙冬 砰 | 砰冬 砰冬 | 打冬 砰 ）| （下略）
砰 冬 打冬 乙冬

* 红黑：方言，横直，反正，终归。

演唱郧阳道情时，艺人左手怀抱渔鼓筒并击板，右手四指拍击鼓筒。有板鼓合击和交替相击两种。在唱前击长点子，在每一句尾配以鼓板合击的短过门，四句唱完之后又击长点子。中华人民共和国成立之后，郧阳道情增加了帮腔及三弦、二胡等伴奏乐器。曲谱中“打”为击板声，“冬”为击渔鼓筒声，“砰”为板、鼓同击声，“乙”为休止。唱时每强拍击一板。

湖北道情音乐　湖北道情音乐由洪湖一带的打硪歌、民间小调、妇女哭腔及部分湖北渔鼓唱腔衍变组合而成。唱腔有西韵、渔鼓腔。音乐属板腔体。

西韵。西韵是湖北道情的主要唱腔。由西韵发展出的有〔西韵头〕、〔西韵上下句〕、〔西韵尾〕、〔西悲曲〕、〔数板〕、〔龙抬头〕、〔短腔〕及〔鱼咬尾〕等九支唱腔曲牌。

〔西韵头〕：〔西韵头〕是西韵的曲头部分。由洪湖打硪号子的齐唱部分衍化而来。唱词为七言四句式，一韵到底。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句结构，四句腔尾落音分别为"6、$\underset{\cdot}{6}$、6、$\underset{\cdot}{6}$"，第四句有一个长达六小节的甩腔。多用于一个唱段的开始，或叙述要唱的是什么故事，或介绍故事梗概。例如：

选自《颂雷锋》
（周维演唱　李达生记谱）

1 = ♭D

【西韵头】 中速 ♩= 72

2/4 3 5 3 6 3 | 3 5 3 | 3. 5 3 5 | 6 - | 6 - |
怀 里 抱 起 渔 鼓 筒，（啊 啊）

6 5 1 6 | 6 1 3 5 | 2. 3 6 1 | 2. 3 6 1 | 6 - |
竹 筒 一 敲 唱 雷 锋，（啊 啊）

♩= 96
(6. 1 2 1 | 6 -) | 3. 5 6 | 3 5 3 5 | 6 6 i 6 |
雷 锋 值 得 高 歌 颂，

(6535 6) | 6. 7 6 | 6 7 6 3 | 3 5 6 6 | 3 6 |
他 是 当 代 的 一 位 英 雄 啊。

6 3 | 3. 5 3 2 | 6. 1 | 6. 1 2 1 | 6 - |

(6535 6 | 2. 3 2 2 | 7 6 2 | 2. 3 6 | 2. 1 |

6· 1 2 1 | 6 - | 6535 6 | 6 6 0) | (下略)

〔西韵上下句〕:〔西韵上下句〕唱词基本句式为七言上下句式,可增字,也可加垛句。唱腔为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)的上下句体,上句的曲调由〔西韵头〕的第三句变化而来,尾音落于"6";下句的曲调,若唱词尾字是阴平字,落"3"音,若唱词的尾字是阳平字则落"2"音。〔西韵上下句〕一般多用于唱段的中间,叙述故事的始末。通常重复运用多次后,接唱〔西韵尾〕作一个小段落的结束。例如:

1 = ♭D

选自《颂雷锋》
(周维演唱 李达生记谱)

【西韵上下句】

(6 35 6 | 6 6 0) | 6· i 6 | 3 5 6 0 | 35 6 3 5 | 6· (i |
歌 唱 雷 锋 学 习 雷 锋,

6· i 6 5 | 3 5 6) | 1· 2 3 3 | 3 5 1 0 | 1 1 6 | 2· 3 2 |
雷 锋 的 思 想 比 火 红。

(2· 3 2 1 | 7 6 2) | 6 6 6 | (6535 6) | 6· i 3 | 3 5 6 3 |
学 习 他 公 而 忘 私 的

6 3 3 3 | 6· i 3 5 | 6· i 6 | 6 - | 3 3 3 | (3 12 3) |
共 产 主 义 风 格 高, (啊) 学 习 他

12 3 12 3 | 5 3 3 35 6 | 3 23 1 6 | 2· 3 2 | (2· 3 2 1 | 7 6 2) |
全 心 全 意 为 人 民 服 务 见 行 动。

6 6 6 | (6 35 6) | 6 6 6 6 | 6· i 3 5 | i 6 | 6 - |
学 习 他 革 命 意 志 坚 如 钢,(啊)

35 3 3 3 3 | 3· 5 1 6 | 3 35 1 6 | 3· 5 3 | (3· 5 3 2 | 1 2 3) |
无 产 阶 级 的 骨 头 硬 嘣 嘣。

6 6 6 | (6 35 6) | 3. 5 3 | 1. 2 3 | 3. 5 3 5 | 6. i 6 |

学习他 处 处 都 听 党 的 话，

6. 3 6 3 | 6 3 356 | 6. 6 6 6 | 3565 6 | 3. 3 3 | (3 12 3) |

钉 子 精 神 钻 研 文 化 科 学 知 识 不 放 松。学 习 他

6 5 3 5 | 6 6. | (6 6 6 6) | 3. 5 3 2 | 3 5 1. | 3. 5 3 |

永 远 革 命、 革 命 到 底 事 事

1 6 3 | 3 - | (5 | 3. 5 3 2 | 1 2 3) | 3. 5 6 6 | 6 3 6 6 |

打 先 锋， 雷 锋 的 光 荣 事 迹

6 3 2 | 3 6 | 6 - | 1 3 3 | 3 5 3 2 | 6 i 3 3 |

多 得 很，(哪) 我 今 天 只 来 唱 几 (啊)

i 6 | 6 3 | 3. 5 3 2 | 6. 1 | 6 1 2 1 |

宗。(啊)

6 - | (6 35 6 | 3. #4 3 2 | #1 2 3 | 2 3 6 |

2. 1 | 6 1 2 1 | 6 - | 6535 6 | 6 6 0) | (下略)

〔西韵尾〕：〔西韵尾〕的唱词为七言上下句式，唱腔是〔西韵头〕第三和第四句的变体。节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。〔西韵尾〕除用于西韵的结尾之外，还用于唱段中间小段落的收束，和用于唱段的最后煞尾。例如：

选自《颂雷锋》
（周维演唱　李达生记谱）

1 = ♭D

【西韵尾】

(前略) $\frac{2}{4}$ 6 i 6 | 6 3 3 | 6 6 i | 6 - | (6 35 6) |)0(| 3 6 6 3 |

千 言 万 语 也 难 歌 颂， (白) 刚才呀， 我 只 唱 了

6 3· | 35 6 3 | 7 6 | 6 3 | 3· 5 3 2 | 6· 1 | 6· i 2 i | 6 - | (6 6) ‖
他 的 一 丁(哪)丁。(啊)

〔西悲曲〕:〔西悲曲〕唱词的基本句式为七言上下句式,唱腔由节奏松散自由的两个长句组成,上下句均落"5"音。其音调来自洪湖一带的妇女的哭腔。用于表现悲伤、痛楚的内容和情绪。在一个唱段中,〔西悲曲〕只可重复使用一次。例如:

1 = ♭D

选自《颂雷锋》
(周维演唱 李达生记谱)

【西悲曲】 稍慢

サ 6 6 6 i i - 3 35 21 6 5 2 25 3 21 6 5
连 砍 (啊 啊) 三 刀 (哦) 砍 得 重,(啾)

2 23 2 23 2 0 35 2 3·2 1· 6 0 35 3 0 35 3 3 6
可 怜 我 两 手 鲜 血(唷) (啊) (啊) 红。

5 - 3 2· 3 2 1 6 1 2 3 2 1 6 1 6 5 - | (下略)
(啊)

〔数板〕:〔数板〕是将叙述兼吟诵的西韵唱腔,变为唱中带念的快板性质的节奏而成。曲调与〔西韵上下句〕基本相似。

〔数板〕唱词为七言上下句式,唱腔为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)的上下句体,在使用时句数不限,视内容表述需要而定。每句的尾字不用拖腔或甩腔,而是休止一拍或半拍。曲尾往往紧接〔西韵尾〕或〔秋蝉曲〕作小段落的收束。例如:

1 = ♭D

选自《韩湘子上寿》
(周维演唱 毛侠记谱)

【数板】 ♩= 84

$\frac{2}{4}$ 6· i 3 5 | 35 3· | 6 35 | 3 0 | 6 3 | 23 1 1· 1 |
鲜 红 一 点 樱 桃 口, 口 内 就 把(那 个)

1· 2 1 2 | 1 0 | 35 3 3 | 35 6· | 6· 7 3 | 3 0 |
银 牙 含。 "寒" 闪 闪 一 对 杏 子 眼,

1 6 3 | 35 3 5 | 1· 6 6 1 | 3· 0 | 6· i 6 6 | 3 35 5 |
眼 似 秋 波 柳 眉 弯。 弯 弯 的 柳 眉

6 6 . 7 | 6 0 | 3 . 5 5 | 6 6 . | 3 5 3 1 | 1 0 |

似新　月，　月　儿端端　鼻如胆悬。

5 35 6 | 35 6 0 | 6 3 6 | 3 . 5 3 | 23 1 1 1 | 1 . 2 3 2 |

悬　挂一对　灯笼坠，坠　上就把（那个）银　丝

1 0 | 3 5 3 5 | 6 6 3 5 3 | 3 3 | 6. 0 | 5 6 6 |

盘。　盘　成的　桂花头　有好几　转，　转上面

6 6 i | 2 3 1 6 | 3 0 | 6 6 6 | 3 . 5 6 | 3 3 |

插一根　白玉　簪。　簪上的　明　珠　有几

6 0 | 5 3 5 5 | 3 1 6 | 3. 5 1 6 | 3 0 |（下略）

挂，　挂　上　就把　乜* 子　穿。

*“乜”：读“弯”。

〔龙抬头〕：〔龙抬头〕由〔数板〕及〔西韵上下句〕两支曲牌衍变而成。唱词为七言四句式，唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句结构。第一句落“3”音，第二句落“1”音，第三句落“2”音，第四句落“5”音；第四句尾字之后，是由“啊”字构成的长达六小节的拖腔。〔龙抬头〕的曲调明亮、昂扬，在唱段中往往用于表现欢悦、兴奋的内容之处，或出现于〔西悲曲〕或〔秋蝉曲〕之后。例如：

1 = ♭D

选自《持刀追踪》
（周维演唱　毛侠记谱）

【龙抬头】 ♩= 144

$\frac{2}{4}$ 6 3 | 3 5 3 | 6 3 | 3 0 | 1 2 1 2 | 3 3 |

自从来了共产党，　农　民　翻身

3 . 2 3 5 | 1 0 | 6 3 3 5 | 3 . 5 6 | 6 i | 3 . 2 6 |

见　太　阳；　四九年　全　国　得（啊）　解

2 . 3 2 | (2 . 3 2 2 | 7 6 2) | i 3 | 3 6 | (6 6) |

放，　清匪反霸

稍慢

3 i 6 | 5 3 . 5 | 6 . i 6 3 | 5 - | 6 . i 6 5 | 4 3 |

斗　志　昂　扬。　（啊）

3．5 2 3 | 5 5 | 6 5 6 i | 5 - | (5 5 0) | （下略）

〔龙摆尾〕：〔龙摆尾〕实际上是〔数板〕的一种变体。唱词为七言上下句式，唱腔由上下两句反复而成。节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句落“3”音，下句落“1”音。例如：

选自《李双双》
（周维演唱　毛佚记谱）

1 = ^{b}D

【龙摆尾】 ♩= 84

$\frac{2}{4}$ 6· i | 6 i 5 | 6. i 6 | 6 i 5 | 3. 5 6 i | 6 5 1 2 |
风 吹 棉 田 绿 茵

3 (3 2 | 1 2 3) | 3. 5 3 3 | 5 3 5 | 5 6 | 6 3 5 |
茵， 双 双 我 干 活 喜（啊） 盈

1 0 | 3· 3 | 6. i 5 | 3. 5 6 i | 6 5 3 5 | 1 2 3 (5 |
盈。 常 说 人 勤 地 不 懒，

1 2 3) | 6 1 6 | 3 3 | 6 1 2 5 | 3 2 3 5 | 1 0 |
勤 劳 才 有 好 收 成。

i 6 6 | 6 7 6 | 3 5 6 i | 6 5 1 2 | 3 (3 2 | 1 2 3) |
种 田 要 精 耕 和 细 作，

3 5 3 2 | 3. 5 1 | 6. 1 2 5 | 3 2 1 2 | 1 0 | i. 6 |
你 哄 地 来 地 哄 人。 只 为

6 6 | 3. 5 6 i | 6 5 1 2 | 3 (3 2 | 1 2 3) | 3 5 |
今 年 大 丰 收， 我 手 掐

6 3 1 | 5. 6 1 | 3 - | 6. 1 2 3 | 2 1 6 | 1 - | （下略）
棉 芽 笑 在 心 啊。

〔短腔〕：〔短腔〕唱词为十言上下句式。唱腔为上下句结构，脱胎于西韵，改西韵的一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）为〔短腔〕的有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。〔短腔〕一方面在音调上与西韵协调一致，另一方面又在节奏上、力度上与之形成对比。多用于表现激烈的人物对话，或表达人物的激动心情。例如：

选自《双教子》
（周维演唱　毛侠记谱）

1 = $^{\flat}$D

【短腔】 ♩= 120

2/4 6 35 | 6 | 3 6 | 6 | 6 6 | 3 | 0 i | 3 5 | 6 | (6 35 | 6) |

春梅　妹　你真　是　心直　口　　　　快，

1 2 | 32 1 | 35 i | i | i | i | 3 | 12 1 | 5 | 0 5 | 3 2 |

句句　话　儿　似　春　风　　　暖　我　心

1 | (1232 | 1) | 0 3 | 5 33 | 6 | 6 | 35 6 | 6 | 0 i | 3 5 |

怀。　　　我　无形把　自　私　传　给　后

6 | (6 35 | 6) | 3 35 | 1 | 12 3 | 12 3 | 3 35 | 1 2 | 0 5 | 3 2 | 23 1 | （下略）

代，　　都怪　我　扒　家　扒　家　没想　过　　　　来。

〔鱼咬尾〕：〔鱼咬尾〕是在〔西韵上下句〕的基础上变化节奏而成。其下句的句头紧接上句的句尾。各句首尾相连，中间不留空歇。当〔鱼咬尾〕用于排比句的最后一句唱词时，常转之以〔西韵尾〕煞尾。例如：

选自《白求恩赠刀》
（周维演唱　毛侠记谱）

1 = $^{\flat}$D

【鱼咬尾】 ♩= 84

2/4 6. i 3 | 3 6 | 6 3 | 3. 5 3 2 | 1 6 | 6 3 6 |

政　委　讲（啊　　　啊）：　　　这把刀

6 3 3 6 | 6. 6 | 35 6 | 3 2 3 | 3 2 1 2 |

虽然小它　分量　不　轻，这把刀　虽然小它

1. 2 3 | 3 - | 3. 5 3 2 | 35 3 | 3 12 3 |

意　义　　　　　深；　这把刀

(3 12 3) | 3 33 3 3 | 6. i 6 5 | 35 3 | 6 53 |

鼓舞了我们　战　斗的　热　情；这把

i - | i - | 6. i 6 5 | 6 i | 3. 5 3 2 | 1 6 | （下略）

刀

鱼鼓腔。渔鼓腔由湖北渔鼓唱腔发展衍变而成。有〔荷花调〕、〔散板〕及〔双鱼尾〕三支唱腔。

〔荷花调〕：〔荷花调〕是由沔阳渔鼓中的〔凤尾腔〕发展而来。唱词为七言四句式，多有加字。唱腔由一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句构成。第一句的句尾音“5”之后紧接一个由衬词组成的垫句，尾音落于“1”，第二、第三句分别落于“5”和“3”，第四句的尾字之后是一个长达六小节的拖腔，尾音落于“1”。例如：

1 = $^{\flat}$D

选自《卖箩筐》
（周维演唱　毛侠记谱）

♩= 84

【荷花调】

(i̇. 6 6 3 | 3 5 3 | 6 i̇ 5) | 6. 6 3 3 | 3 5 3 | 0 i̇ 6. i̇ |

八 月 里 来 桂 （啊） 花 香，

5 - | 5. 3 2 | 1 1 | 2. 3 | 2. 1 5̣ | 0 1 2 3 |

（唷） （唷） （呵）

2. 1 1 | (2. 3 2 1 | 7̣ 6̣ 1) | 6 7 6 | 6 3. | 3. 5 3 2 |

秋 风 送 来 稻 花

3 2 3 5 | 6 i̇ 6 | 3 5 6. | 3. i̇ 6 | 6 0 3 i̇ | 3. 5 3 |

香， 人 逢 喜 事 添 （啊） 干 劲，（啊）

(3. 2 1 2 | 3 3) | 3 5 6 | i̇ 6 i̇ | i̇ 6 i̇ | 5 - |

处 处 都 为 丰 收 （唷）

5. 3 2 | 1 1 | 0 3 | 2 3 2 1 | 1 5 3 2 | 1 - |（下略）

忙。

〔散板〕：〔散板〕在唱段里运用较少，一般运用于表现情绪愤慨的内容。唱词为五言上下句式。唱腔为上下句结构，曲调比较自由。上句落“5”音，下句落“1”音。例如：

1 = $^{\flat}$D

选自《颂雷锋》
（周维演唱　李达生记谱）

【散板】

6 i̇ 6 i̇ 6 i̇ 6 i̇ 6 - 3 i̇ 3. 5 6. i̇ 5 - -

青 天 作 被 盖，

(5 5 0) 1 1. 2 3 2 3 2 1 - - (1 1 0)
野果当饥充。

6 i 6 i 6 i 6 i 6 - 6. i 5 3. 6 5 - -
树叶 遮寒体，

(5 5 0) 6. 5 1 - - 2 3 5 2 3 2 1 - (1 1 0) (下略)
痛苦 难形容。

〔双鱼尾〕：〔双鱼尾〕由沔阳渔鼓中的〔平腔〕发展变化而来。唱词为七言上下句式，多有增字。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句结构，上句落“5”音，下句落“5”音。例如：

1 = ♭D

选自《托儿所》
（周维演唱 毛侠记谱）

（快板）
$\frac{2}{4}$ X X X X | X X X | X X X X | X X X | X X X X | X X X |
阿姨教我学跳舞，阿姨教我来唱歌，阿姨教我写四化，

【双鱼尾】
X X X X | X X X | X X. | 3. 3 | 3 5 6 6 | 3 6 5 5 |
阿姨教我学科学。妈妈：你也来住这托（噢）儿

5 5 0 | (5. 6 5 3 | 2 3 5) | 6 5 3 5 3 | 6. i 5 | 3. 3 |
所，（噢） 阿姨还把冰糖我们

5 - | 1. 2 | 5. 3 2 | 1. 6 | 5 3 | 2. 1 1 6 | 5 - | (下略)
（哨） 唆。

其他曲牌。在湖北道情音乐中，除了西韵、渔鼓腔之外，常用的曲牌中还有〔秋蝉曲〕与〔喜盈门〕。

〔秋蝉曲〕：湖北道情中有两种〔秋蝉曲〕。一为由洪湖打硪号子的前半截的曲调，加以扩充而成的〔秋蝉曲〕，唱词为七言上下句式。其音乐由一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下两句构成，上句落“5”音，下句落“3”或“1”音。往往与〔数板〕交错使用。例如：

1 = ♭D

选自《韩湘子上寿》
（周维演唱　毛佚记谱）

【秋蝉曲】 ♩= 84

$\frac{2}{4}$ 6 6 6 i | 3 2 1 (i | 3 2 1) | 6 6 6 | 6. i 6 | 3. 5 3 |
美女们　一个个都是芙蓉

6. i 6 3 | 5 - | (6. i 6 5 | 3 6 5) | 6 6 | 6 i 0 |
面，　面似桃花

6. i 3 5 6 | i. 3 | 2. 3 2 6 | 1. (3 | 2323 2 6 | 1 1 0) |（下略）
三月鲜。

湖北道情中的第二种〔秋蝉曲〕，唱词的基本句式为七言上下句式。唱腔脱胎于洪湖渔歌，其音乐为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句结构。上句落“5”音，下句落“5”音。例如：

（二）

1 = ♭D

选自《颂雷锋》
（周维演唱　李达生记谱）

【秋蝉曲】 ♩= 72

3 6i 6 | 6 3 6i63 | 6. i 3. 5 | 6. i 6 3 | 5 - | (6. i 6 5 |
想当年父亲参加抗日队，

3 6 5) | 6 6i 3 2 | 12 1 0 | 3. 5 1 6 | 3. 3 | 2 1 6 | 5 - |（下略）
被敌人活埋用土蒙。

〔喜盈门〕：〔喜盈门〕由洪湖渔歌发展变化而成，由两句唱词及衬字组成，唱词为七言上下句式，多有加字。曲调欢畅、风趣而活跃。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍的上下句结构。上句落“5”音，下句落“5”音。句间有过门。在多次反复之后，于小段的收束处有较长的拖腔。例如：

1 = ♭D

选自《韩湘子上寿》
（周维演唱　毛侠记谱）

【喜盈门】 ♩= 84

$\frac{2}{4}$ 6 67 635 | 33 3 | 3 3 | 6 1 1 | 63 5 | (1. 6 51 | 63 5) |
要变 戏法 有有 有 有 有 有，（唷 嗬 咿呀 嗨）

23 1 33 | 1. 2 33 | 1. 6 3 | 3 2 3 | 26 5 |
拿 了 八颗 黄 豆在 手 中 间。（哪 哈 咿呀 嗨）

(3. 3 23 | 26 5) | 6. 6 356 | 6. 7 6 | 6 1 1 | 63 5 |
八 颗 黄 豆 空 中 撒，（呀 哈 咿呀 嗨）

(1. 6 51 | 63 5) | 3212 1 | 3. 3 123 | 3 3 | 353 3 |
变成 了 八 个 蝴 蝶 上 下 翻。（呀 哈

26 5 | (3. 3 23 | 26 5) | 6. 6 356 | 3 6 | 6 1 1 |
咿呀 嗨） 八 个 蝴 蝶 往 下 窜，（哪 哈

63 5 | (1. 6 51 | 63 5) | 3212 1 | 3532 11 | 23 1 |
咿呀 嗨） 变成 了 八个 美女 站金 銮，

5 6. 1 | 5 - | 2 2 3 | 21 5 | 13 21 | 16 5 | （下略）
站 金 （哪） 銮。（哪）

湖北道情的伴奏包括前奏、间奏及打闹场。前奏通常为民乐队与渔鼓、简板同奏。所奏曲调多种多样，流行最广的是以下一种。例如：

1 = ♭D 2/4　　（陈世鑫编曲）

♩= 108

6. 7 3 | 6. 7 3 |: 6 66 6 6 | i 6 5 3 | 2 35 3 2 | 5 6 1 :|: 3561 5 |

6 2 1 :|: 0 5 3 2 | 5 6 1 :| 0 5 3 2 | 1235 2 2 | 0 5 3 2 | 1235 2 0 |

2. 3 2 1 | 2. 3 2 1 | 2. 3 2 1 | 2321 2321 | 2 - | 2 0 | 稍慢 2. 3 2 2 |

7 6 2 | 2. 3 6 | 2. 1 | 6. 1 2 1 | 6 - | 6535 6 | 6 6 0 ‖

间奏因人因曲目而异，击奏可长可短。演唱时只以简板节拍。

湖北大鼓音乐　湖北大鼓的音乐由当地流传的〔四平调〕发展衍变而成。音乐属板腔体。

〔四平调〕俗称〔四平〕，是湖北大鼓的基本唱腔，也是湖北境内各类大鼓唱腔的基础。现有的〔慢四平〕、〔快四平〕、〔四平悲腔〕、〔四平汉韵〕、〔雅腔〕、〔五字真〕以及〔四平散板〕、〔快流水板〕、〔懒腔碎板〕等不同的板式和腔调均与〔四平调〕有着直接或间接的渊源关系。

〔四平〕：〔四平〕唱词的基本句式为七言上下句式和七言四句式两种。唱腔为一板一眼（2/4拍），分四句体及上下句体两种结构形式。四句结构的〔四平〕落音分别为“2、5、6、5”。第三句落音比较自由，可落“6”亦可落“1”。上下句式结构的〔四平〕，上句落音比较自由，一般多落“2”音，下句落“5”音。两种结构的〔四平〕段落尾部均有一个小拖腔。例如：

1 = F　　选自《洞宾戏牡丹》
（王鸣乐传谱　陈谦闻演唱　张长安记谱）

中速 ♩= 86

2/4 (可冬冬 冬冬 | 可 砰 | 砰 0) | 【四平】2 2 5 3 | 23 1 6 | 3 2 1 61 |

打 罢 春 米 又 逢

2. 3 2 2 | (可 0) | 3 3 2 3 2 | 61 2 1 6 | 1 61 2 6 | 5. 6 5 |

秋， 汉 江 不 断 水 长 流，

（可 0）| 2 2 5 3 | 23 1 6 | 61 5 3 5 | 5 6 |
湖 北 龟 山 出（呃） 锦 绣，（哇）

（可）0 2 2 | 3 · 3 2 2 | 1 2 3 1 6 | 61 1 2 6 | 5 6 |
（那 个） 洞 宾 酒 醉 在 岳 阳 楼。

5 6 5 | 冬冬 冬冬 | 可冬 冬 | 可 砰 | 冬）（下略）
（可 可冬

〔慢四平〕：〔慢四平〕唱词亦为七言四句式和七言上下句式两种。唱腔较〔四平〕速度慢些，唱腔也稍有变化。多用于人物内心情感的抒发或对自然景物的描写。四句体〔四平〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），四句唱腔落音分别为“2、5、6、5”。例如：

1 = F

选自《看桥》
（王鸣乐演唱 何远志记谱）

【慢四平】 稍慢
1 1 2 | 32 1 6 | 2 · 3 5 6 | 3 23 1 | 2 - | 2 0 |（2 2 2 5）
红 旗 漫 卷 换 春 秋，

1 2 | 23 1 6 | 23 1 1 6 | 5 - | 5 0 |（4323 5）| 2 5 3 | 2 2 1 6 |
长 江 天 堑 变 通 途， 武 汉 三 镇

6 · 1 5 | 6 - | 6 - |（6 7 | 6 5 6）| 1 1 6 | 2 5 3 | 2 5 3 2 |
换 新 装， 美 景 如 画

1 · 6 | 1 1 3 | 2 1 1 6 | 5 · 6 1 6 | 5 6 5 | 5 - |（下略）
把 人 留。

〔快四平〕：〔快四平〕唱词基本句式为七言或十言上下句式，也有七言十言混用的。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句结构。速度较快，腔短字密。在连续演唱时，可以加用句间过门，也可以省略。上句唱腔落“2”音，下句唱腔落“5”音。例如：

1 = F

选自《丰收场上》
（李和发演唱　毛侠记谱）

【快四平】稍快

3 1 3 5 | 1 3 2 ·1 | 3 5 1 6 1 | 1 2· | 3. 5 3 |
抓 革 命 促 生 产 是 一 把 好 手，（啊） 他 是

3. 5 1 6 | 1 1 6 | 5 6 5 | （3. 5 6 2 | 1 2 7 6 5） |
队 长 的 好 参（呐） 谋。

2 2 3 2 6 1 | 6 3 1 2 3 6 1 | 2 3 1 1 6 1 | 2 （·1 6 1 2） | 2 5 6 2 |
因 地 制 宜 合 理 安 排 生 产 活 路， 连 续 十

1 6· | 2 2 3 2 1 | 6 2 1 6 | 1 1 2 | 6 5 | （下略）
年 夺 得 了 粮 食 大 丰（呐） 收。

〔四平悲腔〕：〔四平悲腔〕唱词为七言或十言上下句式，多用于表达悲伤、诉说等内容。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$ 拍）的上下句结构。上句可分作两个短句，也可以一气呵成。分作两个短句时，句间介以鼓板。通常上句落“6”音，下句落“5”音。例如：

1 = #G

选自《四下河南》
（陈谦闻演唱　张长安记谱）

慢起　中速 ♩= 92　【四平悲腔】

$\frac{2}{4}$ （砰砰 砰 | 砰 砰 | $\frac{3}{4}$ 可冬 可冬 砰 | $\frac{2}{4}$ 可冬冬 砰 | 砰 卜） | 5 5 3 2 |
未 曾

2 3 1 2 | （0 卜卜 | 卜） 0 3 3 | 6 3 2 3 | 1 6 5 5 | 6 - | （可冬
开 言（嗯） 我（是）一 声 请，（哪）

砰） 0 6 | 2 2 3 2 · 3 | 6 6 5 | 6 2 #1 7 | 5 （可冬 | 卜 0） |
（呃）尊 一 声（的）青 天 包 大（嘞） 人。

1 2 2 2 | 6 1 7 0 1 6 | 6 · 1 5 6 1 7 | 6 5· | 0 6 | 3 3 2 2 2 |
提 起 了 小 女 （我的）冤 枉 事，（哦）（可冬 卜）（呃）铁 打 的

5 6 5 | 6 2 7 | 5 6 | 5 6 5 | 5 0 | 0 0 | 0 0 |（下略）

人心 也泪（耶）淋。（嗯） （可冬冬 砰冬 砰冬 砰 可冬 可 砰）

〔四平汉韵〕：〔四平汉韵〕由〔四平〕及汉戏的某些音调融合而成。唱词为五言上下句式。唱腔为上下句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。行腔和拖腔比较自由，多用于表现抒情性的段落。上句落"6"音，下句落"5"音。例如：

1 = ♯G

选自《狸猫换太子》
（陈谦闻演唱　张长安记谱）

【四平汉韵】 中速 ♩= 84

稍慢

$\frac{2}{4}$（可冬冬 冬冬 | 冬. 冬 冬冬 | 可 砰 | 冬 0）| 23 2 2 | 3. 1 2 2 |

阴人前面

1 6 5 5 | 6 - | 0 0 | 5 6. | 2 1 | 6 5 6 | 5 - |

走，（可 0 可 0）阳人 后面 跟。

2 2 5·3 | 2 3 2 1 6 | 5 3 5 6 | 0 6 6 | 2 3 2 2 2 |

竹 杖 挑 着 火，（哇） （哎） 故 把 （那）

1 61 5 | 6. 1 5 | 砰冬冬 冬冬 | 砰冬 冬 | 可 冬 | 冬 0 | 可 冬冬 | 卜 0）|（下略）

冷 宫（呃）焚。（0 冬冬

〔雅腔〕：〔雅腔〕的唱词为十言上下句式，唱腔为上下句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）中兼有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍），多用于叙事。唱腔上句落"6"音，下句落"5"音。例如：

1 = ♯G

选自《罗成打混》
（胡明朗传谱　陈谦闻演唱　张长安记谱）

$\frac{2}{4}$（砰 0 | ）0（ |

（表白）小姐一听满心欢喜，说道"丫鬟！""有！""带路绣楼哇！"

快速 ♩= 110 渐慢 ♩= 100

可 冬 砰 冬 | 砰冬 砰冬 | 砰 冬 砰 | $\frac{3}{4}$ 可冬 可 砰 | $\frac{2}{4}$ 可 砰 | 砰 0）|

【雅腔】

3 23 12 2 | 6123 2 16 | 2 3 6 1 | 2 2 1 6 | (可.冬 砰冬 | 可 卜 |

(唱)叫丫 鬟(嘞)前带 路把 绣 楼 上,(哦)

卜 0) | 3 23 2.55 | 6 6 5 6 | 5 0 | 6 23 61 5 | 6 5 |

你姑 娘(过哪)梳妆 台前 整顿 乌(呃)云。

(卜 0 | 可 0) | 1223 12 2 | 2 6 1.66 | 6 6 5 |

移 金 莲 (哪) 我且 把(的个)梳妆 台

6 6 6 | (卜 0) | 2 23 1616 | 61 6 5 | 6 2.3 |

进,(罗) 打开 了(我的) 青 丝 发 万(哪)

6 1 5 6 | 5. 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | (下略)

根。 (砰冬 砰冬 砰冬 砰冬 砰 可冬 可 砰)

〔四平五字真〕:〔四平五字真〕的唱词为五言四句式。唱腔为〔四平〕的变体,一板一眼($\frac{2}{4}$拍),四句结构,四句落音分别为“5、5̣、6̣、5̣”。常用于表现兴奋、喜悦、欢快的情绪。例如:

1 = F

选自《张大妈领到选民证》
(王鸣乐演唱 毛侠记谱)

【四平五字真】 中速

$\frac{2}{4}$ 3 23 2 | 6.1 251 | 1.6 5 | 2 2 16 | 6 1 | 6 5 |

大妈 前 面 走, 秀英 后 面 跟;

1 6 | 5 56 | 1 6 | 1 26 | 1.2 5 | 6 5. | (下略)

手 拿 选 民 证, 满 面 笑 盈 盈。

〔四平快板〕:〔四平快板〕的唱词为七言上下句式,可增字减字。演唱时似说似唱,速度较快。节拍为有板无眼($\frac{1}{4}$拍)。多用于表现紧张的气氛。唱腔为上下句结构,可由若干上下句结成一个段落,上句可落“2”音,亦可落“1”音,下句均落于“5̣”音,段落结尾处有一较长拖腔。例如:

1 = #G

选自《武松打虎》
（陈谦闻演唱　张长安记谱）

【四平快板】 快速 ♩= 112

)0(| 1/4 2 35 | 133 2 | 1 0 | 6 3 | 2 1 | 1 6 5 | 5 | 6 5 5 |

"哎呀"！ 好大 一只（呀）虎， 六尺 多高 丈把（哪）长。浑身（哪）

3 3 3 | 2 3 1 | 2 | 5· 6 | 1 1 6 | 5 6 | 5 | 3 5 | 3 3 2 |

长满了 花 纹 路， 脑 壳 上面有 一个 "王"。眼睛 好像（哪）

3 1 | 2 | 6· 5 6 1 | 1 6 | 1 1 6 5 | 5 | 3 5 | 1 3 3 3 | 2 3 2 |

大月 亮， 血 盆 大口 像个箩 筐。武松 一惊（哪） 冷汗

突慢　原速

1 0 | （ 砰 ） | 0 | 6 6 3 | 2 3 1 6 | 2 3 2 | 2 3 | 2 3 | 1 |

淌， 十八碗 烧 酒 干 打 干就 都 淌

6 | 6 | 6 | 6 | 5 | 5 | 0 | 0 | 0 | （下略）

光。 （ 砰冬 砰冬 砰 可冬 砰 ）

〔四平数板〕：〔四平数板〕唱词为七言上下句式，唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句可落"$\dot{6}$"音，亦可落"1"音，下句腔尾落"1"音。其作用类似〔垛板〕。例如：

1 = G

选自《书帽》
（陈谦闻演唱　何远志记谱）

【四平数板】

2/4 6 1 3 5 6 1 6 5 | 6 1 6 1 6 | 3 5 5 3 6 1 | 6 1 6 6 1 |

会 拿 刀 的（个）刀 一 把， 不 会 拿 刀 枪 一 根。

5 6 1 6 1 6 1 | 6 1 6 1 | 1 6 3 5 1 6 1 6 | 6 1 6 6 1 | （下略）

如 若 刀 枪 都 不 会， 外 拿 火 把 他 提 灯。

传统的湖北大鼓，无弦乐器伴奏。表演时，艺人左手打板，右手击鼓。左手握板形如空拳，打板的下端中心处，发出清脆的板音；右手执鼓签，拇指压签子，食指作支点，中

指弹签子，控制鼓音的轻重、快慢。有单击、双击、连击、弹击等多种击打法。

湖北大鼓的鼓板点子，一是用作打闹台静场，或用于正书表演之前；二是用作句间或句尾作为垫句和过门；三是随腔伴奏。常用的鼓板点子有以下几种：

【单起点】

嘣 0 ‖

【双起点】

丁 冬 ‖

【正七音点】

丁冬 丁冬 | 丁冬 嘣 ‖

【反七音点】

嘣冬 丁冬 | 丁冬 嘣 ‖

【加花七音点】

得儿嘣冬 丁冬 丁冬 嘣 ‖

【长锤点】

嘣冬 嘣冬 | 嘣冬 嘣冬 ‖

【单帅点】

嘣冬冬 嘣冬冬 | 嘣冬冬 嘣 ‖

【双帅点】

嘣嘣冬 嘣嘣冬 | 嘣嘣冬 嘣 ‖

【结尾点】

嘣 冬冬 | 不 0 ‖

【八响七音点】

丁冬 丁冬 | 丁冬 嘣 | 冬冬 丁冬 | 丁冬 嘣 | 丁冬冬 丁冬 | 嘣. 0 ‖

【水波浪】

丁冬冬 冬冬 | 丁冬 嘣 ‖

【跳三点】

丁冬 嘣 | 丁冬 嘣 ‖

【阵头雨】（跳三点加水波浪）

丁冬 嘣 | 丁冬 嘣 | 丁冬冬 冬冬 | 丁冬 嘣 ‖

【跳板】

嘣冬冬 冬 冬冬 | 嘣冬冬 嘣 ‖

鼓点谱音字谱说明：

冬　　鼓单击。

丁　　板单击。

嘣　　鼓、板齐击。

不　　鼓击闷音。

中华人民共和国成立之后，由于反映新生活书目的大量出现，湖北大鼓的音乐也随之发生了变革。一是在文艺演出团体及业余宣传队，大多改变了单纯敲击鼓板的伴奏方式，加进了四胡、扬琴等伴奏乐器及小型乐队；二是以新编创的前奏，取代了传统的打鼓板闹台；三是根据新内容的需要，革新了一些传统的唱腔。

新唱腔因曲目而异，前奏、间奏也多种多样，其中有三种新编配的鼓书前奏流传较广。一是由新音乐工作者方光诚，根据鼓书艺人王鸣乐的鼓板点子编配的鼓书前奏；二是张长安为《三笑风波》设计的前奏；三是何远志为《石梅上夜校》编配的前奏。

选自《看桥》
（方光诚编配）

1 = G

♩= 96

2/4 (3. 5 3 5 | 6 3 5 | 6. 1 6 1 | 2 1 2 | 3 2 3 5 | 2 5 6 | 5. 3 2 5 |

♩= 108

3 2 1 | 3 2 3 5 | 2 32 1 | 6 2 2 5 | 6 76 5 | 2 2 7 7 | 6 5 6 |

2 2 7 7 | 6 56 5 | 1/4 0 6 | 2/4 5 0 6 |: 5 6 5 6 :| 5656 5656 | 5656 5656 |

5 - | 5 - | 5 5 | 5 65 3 5 | 2 3 5 | 3 5 3 2 | 1 2 1 | 6123 2 1 | 6 5 6 |

渐慢

6123 2 1 | 5 6 5 1 | 6 1 6 3 | 5 6 5 1 | 6 1 6 5 | 3 5 6561 |: 5. 6 :|

选自《三笑风波》
（张长安编配）

1 = #F

2/4 2 5 | 5. 5 3 2 | 1761 2 | 5 6 5 | 2326 1 | 2. 3 2 7 |

6165 6 | 61 2 6 | 7. 6 5 | 3/4 3. 5 2 3 5 | 2 5 3532 1 | 6 5 6561 2 |

5 32 1276 5 | 2/4 6. 5 6 1 | 2321 2 | 6. 6 5 5 | 65 3 5 | 7 2 76 |

5672 6 | 56 7 6 | 5653 2 | 5. 6 5 3 | 2323 5 | 3. 5 3 2 |

1761 2 | 3/4 5 32 1235 1 5 | 2/4 6· 1 6 3 | 5 6 5 | 5 6 76 | 5 - ‖

1 = G　　　　　　　　　　　　　　　　　　选自《石梅上夜校》

2/4 (5 5 | 5 56 3 5 | 2 3 5 | 3 35 3 2 | 1232 1 | 6 23 2 7 |

6 5 6 | 1 23 2 16 | 5 6 5 6 | 5 6 5 6 | 5 6 5 6 | 5 6 5 6 |

5 - | 5 56 3 35 | 6561 5 | 3 35 3 2 | 1232 1 | 6 23 2 7 |

6 5 6 | 1 23 2 1 | 7 6 5 | 0 3 5 6 | 1· 6 1 2 | 3 23 5 3 | 放慢 2· 3 |

2 3 1 7 | 6· 7 6 5 | 3 5 6561 | 5 6 | 5 6 5 | 5· 6 | 5 -) | (接唱)

流传广泛的两种间奏如：

(一)

4/4 (1 1 6 1 2 3 5 | 2 0 3 5 6 | 5 6 5 - -) |

(二)

2/4 (3 2 1 6 | 1 12 3 5 | 2 3 2321 | 6 1 6165 | 3 5 6561 | 5· 6 | 5 -) |

汉川善书音乐　　汉川善书音乐属于以宣腔为主体的曲牌体结构。

宣腔发端于清顺治九年(1652)以来的宣讲“圣谕”、“贤书”的吟诵声调。之后，宣讲圣谕、贤书渐为宣讲“十全大善”及民间流传的“案”、“传”等内容所取代，汉川善书的音乐，也逐渐地溶入了江汉平原一带的民间小调和当地的“祭祖文”、哭丧调，乃至渔鼓、楚戏迓腔及一些其它的生活音调。

汉川善书的唱腔由〔大宣腔〕、〔小宣腔〕、〔流水宣腔〕以及〔金丫腔〕、〔玉丫腔〕、〔梭罗腔〕、〔笑乐腔〕、〔恕斥腔〕、〔渔鼓腔〕、〔花腔数板〕、〔单头数板〕、〔正腔两两块皮〕等曲牌组成。

〔大宣腔〕：〔大宣腔〕平稳、流畅、委婉深沉。长于叙事并善于表现悲苦之情。多用于书目中哭诉不仁、不义、不孝、专横、残暴、奸诈等内容，故当地听众称艺人唱为之“哭”。唱词为十言上下句式，唱腔为散板，上下句结构。上句由两个分句组成，第一分句落“5”音，第二分句落“6”音。上句之后介以对白，下句一气呵成，句尾落“5”音。例如：

1 = C

选自《浪子回头》
（刘德谦演唱　魏文明记谱）

【大宣腔】

(主案唱)不（哇）肖男（嘞哪）刘国（罗）政（嘞哎哎）百拜（哟）顿首，（哇）

(扶案白)哎呀！这是我的儿。先生哪！

(主案白)婆婆，您家莫瞎说哪，先生是先生，儿子是儿子沙。

(扶案白)哎呀，这封信是我的儿子写的。先生咧，您家莫怪，我喜糊涂了哇。

(主案)这还差不多。(唱)慈母娘（哎）你拆书信（咧）细观从头。(儿喂)

(扶案白)先生哪，写的么事啊？您老念的我听下看*。

(主案唱)父（哇）辞世（啊）母守节（罗）无限（哪）苦楚，

(扶案白)那还说么事呢？您老？(主案唱)我是百孝中不孝的罪没有可赎。(喂)

(扶案白)先生哪，他还写了些么事哪，您老？(主案唱)皆因是（唤）儿前年

（嘞）　不习（呀）正路，（哦）

才触怒（呀）我的老娘（哎）　赶出在外头。

（喂）　（扶案白）是的，先生咧，他就是好赌博，家当都输完了啊。

（主案唱）儿（哪）乃是（呀）无主意（耶）　就往

（呕）外走，（啊）（扶案白）那走到哪里呢？先生。（主案唱）（哎）扬林

沟（哇）本姓家（咧）　帮人（嘞）　放牛。（儿喂哎）　（下略）

* 听下看：方言，听一听。

〔小宣腔〕：〔小宣腔〕由〔大宣腔〕衍变而来，多用于叙事和数唱的段落。唱词基本句式为七言上下句式，可增字，多者可十余字一句。句数多少不等。唱腔为散板，上下句结构。上句落“$\underset{\cdot}{6}$”音，下句落“$\underset{\cdot}{5}$”音。例如：

1 = G

选自《好媳妇》
（殷福喜演唱　魏文明记谱）

【小宣腔】

老青天（罗）　老皇天（咧）

什么贼子把洞穿，（哪）　虽说是偷钱三串（哪）

1 1 6 6 1 2 1 6 1 1. 2 2 2 1 6 0 6 5 -

那 是 我 一 家 的 养 命 钱。 (哪)

[1]2 1 6 6 1 [1]2 2. 1 6 6 1 2 1 6 6 0 | 6 1 1 2 2 6

公 公 (啊)在 外 (呀) 卖 血 汗, (罗) 穷 人 在 外 是

1 2 1 2 6 1 1 6 0 6 5 - | 1. 6 5 6 1 6 6 [1]2 6 | 0 [1]6

多 艰 难。(嘞) 受 人 作 贱 实 可 叹,(嘞 啊)

[6]1 1 6 1 1 6 [12]1 1 [2]1 6. 1 2. 1 2 1 6 0 [1]6 5 - | (下略)

才 接 回 家 在 一 堂。 (嘞)

〔流水宣腔〕:〔流水宣腔〕亦由〔大宣腔〕衍变而来,与〔大宣腔〕之区别是,〔流水宣腔〕的字位密集。唱词为七言上下句式,一般由四句构成一个自然段。唱腔为上下句结构,节拍为散板。上句落“6”音,下句落“5”音。例如:

选自《三娘教子》

(殷福喜演唱 魏文明记谱)

1 = B

【流水宣腔】

サ [1]3 1 2 [2]3 2 [1]6. 1 2. 1 6 [6]1 [12]1 6 | 1 1 2 2 1 [6]1 1 2 1 6

一 盏 (哪) 孤 灯 (哪) 在 草 堂,(哎) 母 子 (哎) 二 人 (罗

0 1 1 2 2 [35]3 1. 2 2 2 1 6 0 6 5. | 0. 2 [6]1 [2]1

啊) 谈 衷 肠。 (哎) 这 别 的

[1]6 0 1 6 1 [1]2. [6]1 [1]2 1 6 6 [6]2 1. 6 6 0 | 3 5 1 3 [1]2 6 [2]1

(呀) 人 (罗) 娘 (呀) 我 不 讲, (呀) 单 讲 这 穷 苦 的

[6]1 [1]6 0 6 1 6 6 1 1. 2 [1]2 2 1 6. 0 6 5 - | (下略)

人 (哪 哎) 把 名 扬。 (哎)

〔金丫腔〕:〔金丫腔〕是汉川善书中另一个重要唱腔,曲调平稳有说有唱,讲述故事如道家常。其唱词为十言上下句式。可增字,可减字,间有说白。唱腔为散板上下句结

构。上句落"6̣"音，下句落"5"音。常用于规劝、叙述、兴叹或表现自悲等。〔玉丫腔〕与〔金丫腔〕为姊妹腔，结构相同，功能相似。例如：

1＝B

选自《龙须面》
（殷福喜演唱　魏文明记谱）

（主案唱）尊一声（哪）我的员外夫（啊　啊）你请坐莫睡，（呀）

（扶案白）坐都坐了，哪个睡呢？　（主案唱）你的妻（呀）有番话（哪）

细听隐微。（啊　哦）（扶案白）贤妻呀，你有么话嘛，你当讲啊！（主案唱）为妻的（呀）

我是生来（耶）（这个）命运都不美，（呀）（扶案白）莫这样说。（主案唱）不幸的我二双亲

（哪　呀）抱病西归。（啊　哦）（扶案白）贤妻呀，那老的么，他是百年也是要死的。（下略）

〔梭罗腔〕：〔梭罗腔〕由当地的民间小调演变而成。多用于轻松风趣的内容。唱词的基本句式为七言上下句式，可增字，也可加垛句，句式灵活性较大，宜用于述说、争辩。其唱以说唱相间为特征。其唱腔始为散板，继而转为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）、一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）并兼有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍），唱腔句长短不等，落音自由多变，全曲终止于"6̣"音。例如：

1＝C

选自《何春珍骂鸡》
（殷福喜演唱　魏文明记谱）

【梭罗腔】

骂一声（哪）短命鬼肿肚子的砍脑壳的咯血的过河的（哟）

中速 ♩＝96

你动不动打我骂我揪我掐我已经捅*了我几

陀螺*，（罗） 我不打死你（呀）就是打死你的祖婆 婆。

（啊 哦） 我在娘 家 他把我 当做月里 嫦娥， 爹也喜欢我，

妈也喜欢 我，恨 不 得 双手里来捧着。不要我 洗衣（哟）又 不要我烧火，

又不要我去 织线（哪）纺锭 壳。* 我不是去 跳毽子 就是去打得 螺，* 还要 去掏那

白 果 窝。 自从到你家 门来 过，

爹也骂 婆也 嚼，* 嚼死我 好吃 懒做想 快 活。（罗 啊 哦） （下略）

* 捅：直击。

* 陀螺：方言，拳头。

* 锭壳：锭（方音tíng）壳，纺车上绕纱的纱锭。

* 得螺：陀螺，一种儿童玩具。

* 嚼：嚼舌，嘴碎、啰唆。

〔笑乐腔〕：〔笑乐腔〕的唱词为七言上下句式。唱腔为散板、上下句体，上句落“3”和“2”音，下句落“1”音，多用于喜悦、诙谐的段落。例如：

选自《红萝卜顶》
（殷福喜演唱 魏文明记谱）

1＝G

【笑乐腔】

岳父岳 母 寿齐 天，（罗） 诸亲百 客（是）满堂 前。（哪）

愧 无厚 礼 来相 见，（嘞） 请望 岳 母 要 海 涵。（罗）

6 7 5 0 36 3 5 5 6·i 5 3 | 0 66 3·6 5 3 2 3 3 3 3 2 1· |

我要问 岳 父 事一件，（罗） （哪个）桌 子 板凳（又）坚 不 坚。（哪）

0 5 2 35 2 35 2 5 2 - | 3·2 3 35 3223 2 321 231· ‖（下略）

趁我今 天 有 点 空， 做 起 来 帮 帮 你就 不要 钱。（罗）

〔怒斥腔〕：〔怒斥腔〕多用于愤怒、斥责的内容。唱词为七言四句式。唱腔为四句体，但其节拍及其唱腔，因人而异，十唱九不同，可为散板，亦可为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），四句落音可以是“1、5̣、6̣、6̣”，亦可以是“2̇、i、i、i”。例如：

1 = ♭E

选自《蝴蝶杯》
（殷福喜演唱 魏文明记谱）

【怒斥腔】

サ 2· 3 1 2 2 2 3 2 1 7̣ 1 0 | 7̣ 2 7̣ 2 6̣ 7̣ 2 6̣ 2

骂 声 奴 才 真 大 胆，（罗） 急 得为 父 泪 不（喂）

2 1 6̣ 6̣ 6̣ 1 6̣ 0 6̣ 5̣ - | 6̣ 1· 5̣ 6̣ 1 2 2 1 6̣ 6̣ |

干， （罗） 指 望 你 是 顶 天 汉，（哪）

6̣· 2 6̣ 1 6̣ 6̣ 1 6̣ 6̣ 1 5̣ 1 2 1 1 6̣· |（下略）

谁 知 奴 才 你 好 贪 玩。（罗） 奴 才！

〔哀思腔〕：〔哀思腔〕又称之谓〔奠腔〕，由道人法事声调衍变而来。唱词为长短句式，五字句、六字句、七字句相交排列错落有致。唱腔为散板（サ），曲调可长可短，落音自由灵活，多用于表达对亡人的缅怀。例如：

1 = ♯F

选自《双槐树》
（殷福喜演唱 魏文明记谱）

【哀思腔】

サ 6 356i 5 3 5 6· 6 556i 5· 5 2 | 5 3· 6 6· 3 6 5 5 2 0 3

风 起 落 花 飞， 随 着 湘 江 水，（哟） （我）

3 5· 3 5· 2 3 5 3 3 2 1 6 | 6·5 6i 5 i 56 6 i i·6i6 53

一 去 永 不 回；（耶） 燕 子 衔 泥 心 枉 费，（哟）

3536 6i65 3532 0 3 235 2 3. 5 53 3 3 1.

蝴 蝶空 中 忒 心 伤 悲；（咧）

6i56 i i 5 3 6i5 6 65 3 ⁞ 3523 52 0 3 3 35 2.3

哭声娘 （啊） 肝 肠 碎，（呀） 我妻灵 魂 （是）听隐 微；

3565 3 3 1 0 ⁞ 3235 3 5 6i 6 6 6i656 i65 5 2

（咧） 自从那 日 辞 家 内，（呀）

2 3. 1212 1 ⁞ 1 23 2 23 1 ⁞ 0335 6. 5 3532

只 为 平 贼 匪，投 军 保 边 陲， 老板娘（噢）

35 3 2 ⁞ 3333 3 6. i656 i65 5 202 ⁞

双 流 泪， 扯 住 儿 的 手，（哇）

5 2 5 2 3 5 5 5 3 3 3 2 3 2 1 6 ⁞ （下略）

痛 哭 在 一 堆。 （咧）

〔流浪腔〕：〔流浪腔〕多用于叙事。唱词的基本句式为七言上下句式，多句组成一个段落。唱腔为上下句体。可为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），亦唱成散板（サ）。在一个段落里，上下句落音均较自由，结束句落在“5”音上。例如：

选自《双槐树》

（殷福喜演唱 魏文明记谱）

1 = E

【流浪腔】

サ 66 2 i6 2 63 0 6 i 5i 6. i i6565 5 4545 2 ⁞

双 膝（哟） 跪 在 （哎）路 旁 边， （嘞）

6 6 2. i26i 6 5 0 6 i 5i 6. i i656 5 5 4545 2 ⁞

尊 声（罗） 来 往 众 客 官。 （嘞）

056 6 i 5 056 i 0 5 6i i655 5 ⁞ 6i65 5 5 ⁞

我 婆 媳（呀） 她 并 非 好 吃又躲懒，（哪） 只因我的 婶 母

稍快

i i 5 5. 5 ⁝ 3 2 2 2 6 i 6 5 6 i 6 5 0 6 5 6 ⁝

心多残。(嘞 哎)老人们 (哎)她是一 心想把 (哎)产

原速

i 65 4 X X X. ⁝ 6·6 6 i 6 65 0 6 6 i 6·i i656 5. 5 | (下略)

占,(嘞) 可怜哪! 强逼我的儿子 (哎)到边关。(嘞)

〔正腔两块皮〕:〔正腔两块皮〕的唱词为十言上下句式。唱腔为散板(サ)上下句体,上句唱腔在唱词的第二个词组处停留,是一个较长的拖腔,音落于"2";下句腔将上句唱词的第三个词组,与下句唱词连为一体,音落于"5"。其腔调与当地哭腔近似。例如:

1 = #F

选自《双团圆》
(殷福喜演唱 陈德林记谱)

【正腔两块皮】

(5 53 2321 6566 5 -) | 23 2 2 3 23 2 3523 2 2323 5 -

张(呃) 善卿(呃)上 前(呃)来(耶 哎)

5 - 3 5 2 - - - - ⁝ 2. 2 1 6 2 1. 6 626 6 2 1 1 1

叫 声(罗) 书 记, 说 起 了 受难的

1 6 5 61 (5612) 1 63 2 2 2161 5 3 5 2 216 0 6 5 - - - | (下略)

事(呃) 心中(呃) 惨 凄。(耶 呃 哎)

〔花腔数板〕:〔花腔数板〕的唱词为七言上下句式,唱腔为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)的上下句结构。由湖北民歌《十把扇子》演变而来。上句落"6"音,下句落"5"音,具有欢快、热烈的特点,常用于喜庆的场合。例如:

1 = #F

选自《双团圆》
(刘德谦演唱 魏文明记谱)

【花腔数板】 快速 ♩= 112

2/4 6 1 6 6 1 6 | 5 6 | 1 2 1 | 6 1 6 | 3 1 6 |

三(呀)杯 子 酒(哇)谢 亲 邻,(哪)有 劳(哪)

3 6 1 1 | 6 1 5 | 6 1 5 | 3 1 3 | 1 2 | 1 6 6 |

各 位 都 操 了 心。(哪)继 伟 他 两 岁 死 了

2 · 1 6 | 1 · 2 | 3 1 3 | 3 1 6 | 6 1 5 | （下略）

父，（哦）又 遭 贼 子 起 黑 心。（哪）

传统的汉川善书无伴奏乐器。二十世纪七十年代，汉川善书搬上舞台之后，始采用二胡、扬琴等乐器进行随腔伴奏。

说鼓子音乐　说鼓子的音乐由当地的方言语调伸展而成；部分从本地民歌演变而来；另一部分则是本地民间音乐与外来音乐相融合的产物。

说鼓子演唱特点是说唱相间，以鼓和唢呐伴腔。唱腔包括有主腔、花腔、哭灵腔三类。其音乐结构为曲牌联缀体。

主腔。说鼓子的主腔由〔香莲调〕与〔浪子调〕构成。〔香莲调〕依功能的不同又有〔正香莲〕、〔平香莲〕与〔慈香莲〕之分，〔浪子调〕也有多种不同的变体。

〔正香莲〕：〔正香莲〕由唢呐吹奏、念白和唱腔三部分组成，多用于书头引子，即报书名、报地名、交待书目的时代背景等等。〔正香莲〕亦可用于书目的中间。用作书头引子时，唢呐先奏〔闹台曲〕，进入〔正香莲〕时，接奏本曲二十小节的前奏，之后，紧接引子两句念白；念白后为上下两句唱腔；唱完，接唢呐间奏。

〔正香莲〕的吹奏部分为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）二十小节；念白和唱腔的唱词基本句式为七言四句式，前两句为念，后两句为唱。两句唱腔的上句落“1”音，下句落“6”音。节拍一般以一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）为基础，偶尔也有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）或一字板（$\frac{1}{4}$拍）出现。例如：

选自《开篇词》
（邹寿福演唱　毛祖贵记谱）

1 = #F

中速 ♩= 94

$\frac{2}{4}$ （打 打 | 6666 5 6 | 6666 5 6 | 5 3 3 5 | 6 i | i 6 · 5 |

3 5 3 5 | 6 · i 6 5 | 3 5 2 | 1 2 5 6 | 6 1 2 | 2 5 3 5 |

35 2 1 | 2 2 5 | 3 · 5 | 3 5 3 2 | 1 23 6 5 | 2 2 3 5 |

渐慢 【正香莲】

1 6 2 · 3 | 1 6 5 5 | 6666 6 ）| ）0（ | ）0（ |

这唢呐子一阵汪，（哎）我讲书的就不挨，（哟）

稍慢 自由地

0 0 3 3 | 5 3 3 35 2 | 3 - | 2 3 5 1 21 6 | 1 - | ）0（ |

（这 个）签 子（的）一 捡（事儿 打 闹（的）台，（咧 哎）我把各位——

原速

63 6 6 | 2 2 16 | $\frac{3}{4}$ 6 - (打 | $\frac{2}{4}$ 6666 5 6 | 6666 5 6 | 5 3 3 5 |

接 拢（哎）来。 （咧）

6 i | i 6. 5 | 3 5 3 5 | 6. i 6 5 | 3 5 2 | 1 2 5 6 |

6 1 2 | 2 5 3 5 | 3 5 2 1 | 2 2 5 | 3. 5 | 3 5 3 2 |

渐慢

1 23 6 5 | 2 2 3 5 | 1 6 2. 3 | 1 6 5 5 | 6666 6) |) 0 (|

昔时曾受苦中苦，（哇）

稍慢 自由地

) 0 (| 253 5 2335 | 2 3. | 5 35 12 16 | 1. 2 |) 0 (|

今日方知甜上甜，（罗） 杀 父的 仇 恨 （嘞） 须 牢 记，（呀 哎） 莫把往事——

$\frac{3}{4}$ 1 61 1 2 16 | 6 - (打 | $\frac{2}{4}$ 6666 6 5 | 6666 6 5 | 5 3 3 5 | 6 i | i 6.5 |

当 云 烟。（咧）

3 5 3 5 | 6. i 6 5 | 3 5 2 | 1 2 5 6 | 6 1 2 | 2 5 3 5 | 35 2 1 |

渐慢

2 2 5 | 3. 5 | 3 5 3 2 | 1 23 6 5 | 2 2 3 5 | 1 6 2. 3 | 1 6 5 5 | 6666 6) | （下略）

〔正香莲〕如若用在书目的中间，则前面不用前奏，而在韵白之尾接唱，唱后接唢呐间奏。上句落“1”音，下句落“6”音。

〔平香莲〕：〔平香莲〕与〔正香莲〕相似，亦由前奏、唱腔、间奏组成。唱词的基本句式为七言上下句式，常有加字。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句结构，上句落“2”音，下句落“6”音，两句之间介以间奏。例如：

1 = #F

选自《郑公渡》
（邹振福演唱 毛祖贵记谱）

中速 ♩= 72

$\frac{2}{4}$ (打 打 | 61 5 6 | 61 5 6 | 6. 1 2 3 | 5 2 3 5 | 2 3 2 | 3. 2 1 2 |

5 6 5 | 3. 2 1 23 | 6 5 1 2 | 1 1 | 2 5 3 | 35 2 1 2 | 3 5 3 |

35 2 1 2 | 3 5 3 2 | 1 23 6 1 | 2. 3 | 1 2 | 2 1 6 5 | 6 -) |

【平香莲】 较自由地

2335 2 2 | 3/4 3. 2 3 5 3 | 2/4 2 2 3 5 | 3/4 1 2 1 6 1 2 |) 0 (|

行行 走走 （事儿） 走走（的个） 行，（咧） 问声大哥——

2/4 61 1 6361 | 6123 61 1 | 2. 3 | 6 23 6 | 2. 16 | 6 - |

前 面 究 竟是 油 江 城 的（沙） 么地 （呀） 名？（咧）

(2. 3 | 1 2 | 2 1 6 5 | 6 -) | 3 5 2335 | 3/4 3. 2 3 5 3 |

叫 声 老 爹 （哎）

2/4 2 3 3 5 | 3/4 5 6 1. 2 |) 0 (| 61 1 23 1 | 6123 61 1 |

你 是（的 个） 听，（哪） 我告诉你 前 面 就 是 油 江 城 的

2. 3 | 61 1 6 | 2. 16 | 3/4 6 - (打 | 61 5 6 | 615 6 | 6.1 23 |（下略）

（沙） 南 平（哪）镇。（咧）

〔慈香莲〕：〔慈香莲〕与〔正香莲〕、〔平香莲〕的结构形式相似。前奏之后是两句说白。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句结构。上句从唱词的尾字起唱，落"2"音，下句落"6"音。例如：

选自《风雨白莲》

（邹寿福演唱 毛祖贵记谱）

1 = F

中速 ♩= 69

2/4 (打 打 | 6666 6 5 | 6666 6 5 | 6 3 5 | 6 i | i 6. 5 | 3 5 3 |

3. 5 6 i | 6. 5 | 3 5 2 | 2 1 6 5 | 6666 6 1 | 2. 5 | 3. 5 3 2 | 1 0 |

2. 5 | 3. 5 | 3. 5 3 2 | 1 2 6 5 | 2 2 3 | 1 2 | 2 1 6 5 | 6666 6) |

【慈香莲】

)0(　　X | i -

敌人掌刀把（耶）河边把人杀，三百余口死在这刀下。有青年、（嘞）有小伢、有大嫂、（啊　哎）

稍慢

6 12 6 0 | 3. 5 1 1 | 3/4 2. 3 X | 2/4 61 6 0 1 | 6. 3 61 |

有大（呀）妈，（呀　哎）还有那吃奶的

原速

3/4 61 2 21 X | 6666 65 | (2 2 3 | 1 2 | 21 65 | 6666 6) | (下略)

伢。（咧　哎哎哎哎　哎哎）

〔浪子调〕：〔浪子调〕又名〔水拍浪〕，是说鼓子中最主要、最常用的唱腔，长于表达欢快活泼、风趣幽默的情绪，起腔唱法与上述〔香莲调〕基本相同。〔浪子调〕的唢呐吹奏部分，可长可短，长者可达十一小节，短者可紧缩为七小节，可结束在“6”音，亦可结束在“5”音。唱腔部分为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）兼有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍），上句落“6”音，下句落“5”音。例如：

1 = G

选自《相女婿》

（邹寿福演唱　毛祖贵记谱）

中速 ♩= 80

2/4 (打 打 | 6666 6 5 | 2 53 2 7 | 2 5 3 35 | 2 3 35 2 |

渐慢　【浪子调】原速

3/4 3 35 2 35 2 7 | 2/4 6666 6 | 5 -) | 0 33 3 35 | 3 - |

太阳一出（哎）

3/4 35 2 1 6 0 | 2/4 6711 23 1 | 6 67 2 | 3. 2 7 7 |

满天霞，（哟呵）人民的江山美如画。（咧

6666 6 5 | (6666 6 5 | 2 53 2 7 | 2 5 3 35 | 2 3 35 2 |

啊）

3/4 3 35 2 35 2 7 | 2/4 6666 6 | 5 -) | (下略)

花腔。花腔是各类民间小调的泛称，一般不用于正段之中。这部分唱腔曲牌有〔雪花飘〕、〔打猪草〕、〔放风筝〕、〔过岗调〕、〔讨学钱〕等等。它们被说鼓子吸收之后，被说鼓子艺人加入了唢呐牌子，唱腔也作了调整，成了说鼓子音乐中的一个有机组成部分。

〔放风筝〕：〔放风筝〕腔前有唢呐牌子和说白。唱词为七言四句式。唱腔由长短不等的四句构成。节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。四句的落音依次为“1、6、2、6”。例如：

选自《放风筝》

1＝F　（龚道柏传谱　侯守艺演唱　毛祖贵记谱）

中速 ♩＝86

2/4 （打 打 | 2323 5 5 | 2 35 61 1 | 6361 2321 | 61 5 6 |

6661 5 6 | 6661 5 6 | 1 61 2321 | 61 5 6 | 5635 3532 |

1361 2 6 | 5635 3532 | 1361 2 6 | 5632 1 2 |

渐慢

5632 1 2 | 1113 2 03 | 2 1 6123 | 2 16 5555 | 6 －）|

（白）姐姐！你看我的风筝放得好，放得强，它随着风儿两边荡，就好像我们在学校里跳舞一个样咧。妹妹！你看我的风筝放得好，放得强啊，它身上的哨子——你听罗，还接连的响啊，就好像我们唱的大搞生产忙咧。

【放风筝】原速

2323 55 | 2 35 61 1 | 6361 2321 | 6 61 2· 1 | 61 5 6 |

（唱）你看我们 风筝 往 上 扬，（啊）这 下就 快 要 杵 太 （耶） 阳。（哎）

（6661 5 6 | 6661 5 6 | 1 61 2321 | 615 6）| 5635 3532 |

风 筝 放得

1361 2 6 | 5635 3532 | 1361 2 6 | 563 2 1 2 | 563 2 1 2 |

好，（哇） 风 筝 放 得 好，（哇） 放 得（个）好，（哇）放 得（个）好，（哇）

渐慢

1 1 1 3 2 0 3 | 2 1 6123 | 2 16 5 5 5 5 | 6 － |（下略）

放（呀）放 得 高，（呀） 放 得 实（呀么） 实 在 好。（呀 呀 咿 哟）

哭灵腔。哭灵腔来源于生活中妇女的哭腔，节奏自由，曲调悠长，有〔大哭调〕与〔敞哭调〕两种。可用于书帽，可用于书段中的悲痛段落。

〔大哭调〕：〔大哭调〕的唱词多为感叹类的语句，且多重复，基本句式为七言上下句

式，多有加字，一般四句为一段落，到最后一句方为实词。唱腔近似当地的语调，散板（サ）上下句体，上句落“2”音，下句落“1”音。例如：

1 = G

选自《书帽》
（邹寿福演唱　毛祖贵记谱）

【大哭调】　自由地

サ（打）1 1 1 1 1 — 3 — ┆ 5 3 3 5 3 3 2 3 5 3 3
（呃 呃 呃 呃 呃 呃儿） 乖 乖 儿，乖 乖 儿，宝 贝 乖 乖 儿

2 — X 1 1 1 1 1 — 2 — ┆ 3 2 2 3 2 2 1 2 3 2 2
啊。（呃 呃 呃 呃 呃 呃儿） 乖 乖 儿，乖 乖 儿，宝 贝 乖 乖 儿

1 — X 0 1 i 0 0 1 i 0 0 1 ┆ 5 3 3 5 3 3 2 3 5 3
啊。（格 儿 格 儿 格）乖 乖 儿，乖 乖 儿，宝 贝 乖 乖

稍快

3 2 — 1 1 1 1 1 0 ┆ 3 6 1 2 3 1 2 3 2 2 0 ┆
儿 啊，（呃 呃 呃 呃 呃） 哭 了 一 声 我 的 乖 乖 媳

自由稍慢

1 6 1 1 6 6 6 1 6 6 1 2 — X ┆（下略）
为 娘 的 怎 么 舍 得 你。（呀）

〔敞哭调〕：〔敞哭调〕的唱词由虚词组成，唱腔音调自由，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。例如：

1 = G

选自《书帽》
（邹寿福演唱　毛祖贵记谱）

中速 ♩= 69　渐快

$\frac{2}{4}$（打 打 | 6 7 5 | 6 7 5 | 6 — | 5 2 | 3 — | 2. 3 5 | 3 0 打）|

【敞哭调】　快

2. 5 3 2 | 2 1 | 2. 5 3 2 | 2 1 | 3 — | 3 0 | 6. 1 | 6 1 |
哎 呀 我 的 娘，（啊）哎 呀 我 的 娘，（啊）（呃 呃 啊）

突慢

2. 3 1 2 | 3 5 3 2 | 1 6 1 3 | 2 0 1 | 1 2 | 1 6 5 | 6 — |
哎 呀 我 的 娘。（啊）

)0(　　X

（白）老爷上得楼来，不分青红皂白，举棒就打，破口大骂，你看我遍体是伤啊。

0 0 61 | 2. 1 | 6 6 6 6 | 6 - | (6 - | 6 0) | （下略）

哎呀！我的 娘。（啊）（哎 哎 哎哎 哎）

说鼓子的唢呐吹奏牌子基本分作三类：一是闹台曲，二是专用曲牌，三是唱腔前奏曲牌。

闹台曲分为〔大闹台〕、〔中闹台〕、〔末闹台〕，旋律性强，速度较快，情绪热烈。用于演唱前招徕观众，增加热烈气氛。在喜庆场合亦可运用。例如：

大 闹 台

邬寿福传谱
徐　华演奏
毛祖贵记谱

1＝G

快速 ♩＝152

1/4 0 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 |

（打 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬

5 | 5 | 5 | 5 | 1 | 0 | 0 | 16 35 | 23 52 | 3 23 |

冬 冬 冬 冬 冬）（打 冬冬 冬 冬冬冬 冬冬 冬 冬冬冬

35 1 | 16 3 | 52 3 | 52 3 | 23 35 | 1 16 |

冬冬 冬 冬冬 冬冬冬 冬冬 冬 冬冬冬 冬冬 冬冬冬 冬冬 冬冬 冬冬

351 351 | 2 2 | 12 13 | 2 2 | 32 12 | 35 32 |

冬冬冬 冬冬冬 冬冬冬 冬冬冬 冬冬 冬冬冬 冬 冬冬冬 冬冬 冬冬 冬冬

12 21 | 6 66 | 2 23 | 56 32 | 12 21 | 6 6 |

冬冬冬 冬冬 冬冬 冬 冬 冬冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬 冬

3 2 3 1 | 2 2 | 1 2 351 | 2 2 | 123 1 6 | 5 6 5 |
冬 冬冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬 冬 冬

5 i 6 | 5 6 5 | 35 2 1 2 | 3 5 3 2 | 1 2 2 1 | 6 6 |
冬冬冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬 冬

2 2 3 | 5 5 3 | 1 2 2 1 | 6 6 | 351 351 |
冬冬冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬冬 冬 冬冬 冬 冬冬 冬

2 2 | 1 6 1 3 | 2 2 | 1 2 2 16 | 5 6 5 ‖
冬冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬冬 冬 冬冬 冬 冬 冬)

中　　闹　　台

邹振福传谱
徐　华演奏
毛祖贵记谱

1＝G

快速 ♩＝144

2/4 0 0 | 5 5 | 6 5 3 | 3 5 351 | 2 2 | 2 3 5 | 6 5 3 |
(打 打 冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬冬冬 冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬

35 2 1 3 | 2 2 | 2 3 5 | 3 5 35 2 | 1 1 | 1 3 1 3 | 2 1 1 2 |
冬冬 冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬冬

1 6 5 6 | 5 5 351 | 2 2 | 1 2 2 16 | 5 6 5 | 5 5 | 6 5 3 |
冬 冬冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬冬 冬 冬冬 冬冬 冬 冬 冬 冬 冬

3 5 35 1 | 2 2 | 2 3 5 | 6 5 3 | 3 2 1 3 | 2 2 | 2 3 5 |
冬冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬 冬冬 冬

3 5 3 2 | 1 2 5 3 | 2 3 6 1 | 2 3 2 | 3. 5 6 1 | 2 3 2 | 2 3 5 |
冬冬 冬冬 冬冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬 冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬 冬冬冬 冬

3 5 3 5 2 | 1 1 | 1 3 1 3 | 2 1 1 2 | 1 7 6 | 5 6 5 ‖
冬冬 冬 冬 冬冬 冬 冬冬 冬冬 冬 冬冬 冬冬 冬 冬冬 冬冬 冬)

末闹台

邹振福传谱
徐　华演奏
毛祖贵记谱

1 = G

快速 ♩= 134

2/4 0 0 | 3 2 3 | 5 35 3 | 2 3 6 5 | 1 2 1 | 1 3 | 5 35 3 |
(打 打 冬 冬冬 冬冬 冬 冬冬冬 冬冬 冬冬 冬 冬 冬 冬冬冬 冬冬

2 3 6 5 | 1 2 1 | 1 1 6 | 1 6 5 3 | 2 2 | 1 6 5 3 | 2 2 |
冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬 冬 冬冬 冬 冬冬 冬冬 冬 冬 冬 冬冬 冬冬 冬 冬

6 1 6 5 | 5 6 5 | 6 1 6 5 | i 6 5 | 6 1 6 5 | i 6 5 | i 6 5 |
冬冬 冬冬 冬冬 冬 冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬 冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬 冬冬冬 冬

2 3 5 | i 6 5 | 2 3 5 | 3 5 3 2 | 1 61 2 | 6 1 61 5 | 6 6 |
冬 冬冬 冬 冬冬冬 冬 冬 冬冬 冬 冬冬冬 冬冬 冬冬冬 冬 冬冬冬 冬 冬 冬冬 冬

6 1 61 5 | 6 6 | 1 6 1 3 | 2 - | 1 6 1 3 | 2 - | 5 3 2. 3 |
冬 冬冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬冬冬 冬冬 冬 - 冬 冬冬 冬冬 冬 - 冬冬冬 冬冬

6 1 2 | 5 3 2. 3 | 6 1 2 | 1 2 1 | 1 2 1 | 1 2 1 2 | 2 6 5 |
冬冬 冬 冬冬冬 冬冬 冬冬 冬 冬冬冬 冬 冬冬冬 冬 冬冬冬 冬冬 冬冬 冬

6. 7 | 6 5 6 | 5 3 5 | 3 2 1 2 | 6 5 1 1 | 2 3 5 | 1 - ‖
冬冬冬 冬冬 冬冬 冬 冬 冬冬 冬冬 冬冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬 -)

专用曲牌有〔六字调〕、〔一字调〕、〔小二调〕、〔撼东山〕等，源于民间唢呐曲牌，分别用于官宦富豪升堂、结婚拜寿、迎宾送客等不同的环境。

一 字 调

1 = G

龚道柏传谱
徐　华演奏
毛祖贵记谱

快速 ♩= 112

2/4 0 0 | 1 2 6 1 | 2 3 | 2·3 1 2 | 3 5 3 2 | 1 6 5 | 1· 2 |
(打 打 冬 冬 冬冬冬 冬冬 冬 冬冬 冬冬冬 冬冬 冬冬冬 冬冬 冬冬冬 冬冬

3 2 1 6 | 5 6· | 3 5 6 | 1 2 3 | 1·3 2 1 |
冬 冬冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬 冬冬 冬 冬

6 5 1 6 | 5· 6 | 5 6 1 | 1 2 | 2·5 3 2 | 1 7 6 |
冬 冬冬 冬 冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬

5 6 1 | 6 1 1 | 2· 3 5 | 5 6 5 | 1 6 5 |
冬 冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬冬 冬

1 6 5 | 3 5 3 2 | 1·6 5 6 | 5 0 | 3·2 1 |
冬 冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬 打 冬 冬冬 冬 冬

2 5 6 | 6·1 5 6 | 1 1 | 2 3 5 | 2 - ‖
冬 冬冬 冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬冬 冬 冬 冬 -)

小 工 调

1 = G

龚道柏传谱
徐　华演奏
毛祖贵记谱

快速 ♩= 132

2/4 0 0 | 1̇ 6 1̇ | 2 3 | 2 1̇ 2 | 3 5 3 2 | 1̇ 6 | 1̇ 2 3 |
(打 打 冬 冬冬 冬冬冬 冬冬 冬 冬冬冬 冬冬 冬冬 冬 冬 冬冬冬 冬冬

2 i 65 | 6 35 | 6. i | 2. 3 | 2 i6 | 5 35 | 6. 5 |
冬冬 冬冬 冬 冬冬冬 冬 冬冬 冬 冬冬 冬 冬冬 冬冬冬 冬冬 冬 冬冬

6 i2 | 3. 5 32 | i 6i | 5. 6 | i 6 | i 0 |
冬 冬冬 冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬 冬冬 冬 冬 冬 打

23 5 | 6 53 | 23 6 | i 65 | 3. 2 | i 6 |
冬 冬冬 冬冬 冬冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬 冬冬 冬 冬冬 冬 冬

56 5 | 32 i | 2i 6 | 65 3 | 32 i | 2 3 |
冬冬 冬 冬冬 冬 冬冬冬 冬冬 冬冬 冬冬冬 冬冬 冬 冬 冬

23 2i | 65 6 | 35 6 | 2i 65 | 35 6i | 5 - ‖
冬冬冬 冬冬 冬冬 冬 冬冬 冬 冬冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬 -)

撼东山

龚道柏传谱
徐 华演奏
毛贵祖记谱

1 = G

快速 ♩= 126

2/4 0 0 | 35 6 | 6.156 11 | 2.532 1623 | 1. 2 1 |
(打 打 冬冬 冬 冬.冬冬冬 冬冬 冬.冬冬冬 冬冬冬冬 冬 冬冬 冬

1.612 35 | 3.212 35 | 302 30 | 2.313 22 | 53 2 |
冬.冬冬冬 冬冬 冬.冬冬冬 冬冬 冬0冬 冬0 冬.冬冬冬 冬冬 冬冬冬冬冬冬

2.321 66 | 127 5 | 65 66 | 1613 2 | 2 23 5 |
冬.冬冬冬 冬冬 冬冬冬冬 冬 冬.冬冬冬 冬冬 冬冬冬冬 冬 冬冬冬冬 冬冬

3.532 1 | 1 61 2 | 7. 7 6 | 6. 7 5 |
冬.冬冬冬 冬冬 冬冬冬冬冬 冬冬 冬冬冬冬冬 冬冬 冬冬冬冬冬 冬冬

3 5 | 6 5 6 6 | 1.216 5 | 1.216 5 1 |
冬冬 冬冬 冬.冬冬冬冬 冬 冬 冬冬冬冬冬 冬 冬 冬冬冬冬冬 冬 冬

6165 3 5 | 6.156 1 1 | 2.532 1623 | 1. 2 1 ‖
冬冬冬冬冬 冬 冬 冬.冬冬冬 冬 冬 冬冬冬冬冬 冬冬冬冬 冬. 冬 冬)

六　字　调

邹寿福传谱
徐　华演奏
毛祖贵记谱

1 = G

快速 ♩= 116

2/4 0 0 | 1 51 | 2 35 | 2. 3 12 | 35 32 | 1 0 | 56 1 |
(打 打 冬 冬冬 冬冬冬冬冬 冬 冬冬 冬冬 冬冬冬 冬冬 冬 打 冬 冬冬 冬冬

13 23 | 21 6. i | 53 6i | 51 2 | 32 32 |
冬冬 冬冬冬 冬冬 冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬 冬 冬冬冬 冬冬

6. i 53 | 23 52 | 3 05 | 6i 12 | 3 02 | 35 32 |
冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬 打 冬冬冬 冬冬 冬 打 冬冬冬 冬冬

1 21 | 3 02 | 1 0 | 2. 1 23 | 53 6i | 53 23 |
冬 冬冬 冬 打 冬 打 冬 冬冬 冬冬 冬冬冬 冬冬 冬冬冬 冬冬

5 0 | 6. 2 | 3. 2 | 1 - | 6. i 53 |
冬 打 冬冬冬 冬冬 冬冬冬 冬冬 冬冬冬 冬冬 冬 冬冬 冬冬

3. 2 13 | 2 0 | 6. i 65 | 35 32 | 1. 2 |
冬冬冬 冬冬 冬 打 冬 冬冬 冬冬 冬冬冬 冬冬 冬冬冬冬冬

3 0 | 1 3 | 2 1 | 渐慢 6. 5 36 | 5 - ‖
冬 打 冬 冬 冬 冬 冬 冬冬 冬冬 冬 -)

曲谱中“冬”为击鼓声，“打”为击鼓边声。

阳新说书音乐　阳新说书音乐由四平调及当地妇女哭腔、民歌音调融合衍变而成。属于板腔体。

阳新说书的唱腔，按其功能、形态的不同，可以分为四平调与悲腔两种类型。由四平调发展衍变而来的有〔四平平板〕、〔四平慢板〕两支曲牌；由悲腔衍变出来的有〔悲腔平板〕、〔悲腔急板〕、〔悲腔快板〕、〔悲腔收板〕。

四平调。四平调是阳新说书的主要唱腔。长于叙事，用途最广。多用来交待故事起因，叙述情节，刻画人物的性格，等等。

〔四平平板〕：〔四平平板〕的唱词句式灵活，不拘一格。在一个唱段中，多以七字句式与十字句式交替出现。一般是上句多见七字句，下句多见十字句，并常常出现增字以增腔的现象。其唱腔为上下句结构，上句落“$\dot{2}$”音，下句落“5”音，一板一眼（$\frac{2}{4}$）。多用于开场向听众交待要唱的故事，及故事中段落的梗概，亦可以于正段的中间。例如：

1 = G　　　　选自《十五贯》
（程时瑞演唱　费杰成记谱）

中速 ♩= 80

$\frac{2}{4}$ (大 冬 | 大 冬 | 大冬 大冬 | 碰冬 碰冬 | 碰冬 碰冬 | 碰冬 碰冬 | 碰. 冬 大冬 |

大冬 碰 | 碰 碰 | 大 大) 【四平平板】

鼓　板　（大）　冬　冬（哎）响

连　（罗）　声，（冬 大 | 冬 大冬 | 大冬 冬 | 碰 碰 | 大 大）

尊一　声（哪）　（大）　父　老　乡　亲（罗　哦）　众（呃）明

公　们。　（碰 大　碰 大　碰冬 碰冬 | 碰冬 碰冬 | 碰. 冬 大冬 | 大冬碰 |

碰 碰）

我　今　（大）（哪个）不　说　（哎）是　别的　一（呀）景，（碰冬

碰冬 碰 | 碰 大) | 5 5 5 5 | 3 2 5 | 3 - | 0 5 | 3/4 3 5 3 2 3 2 |
说的 是(哦)十五 贯(罗)(冬) 一段(一子儿 哟)

2/4 1 6 6 5 | 5 - | 碰 大 | 碰冬 碰冬 | 碰冬 碰冬 | 碰.冬 大冬 | 大冬 碰 | 碰 碰) (下略)
冤 情。(嘞)
(大 碰 大

〔四平慢板〕:〔四平慢板〕的唱词为上下句式,四句为一段,每句七字、八字、十字均有,多不规整。常用于悲伤、哀怨、诉说的情节之中。音乐为散板(サ)和一板三眼(4/4),上下句结构。上句落"6"或"2"音,下句落"5"音。例如:

1 = ♭G

选自《十五贯》
(程时瑞演唱 费杰成记谱)

中速 ♩= 80

mf
4/4 (大 碰 大 大 | 碰 大 碰 大 | 碰 大冬 碰冬 碰冬 | 碰冬 碰冬 碰冬 碰冬 |

突慢 【四平慢板】
碰 大冬 大冬 碰 | 碰 大大 碰 大) | サ 1 5 3 765 5 6 5 6
未 开 言 来

原速
3 5 3 5 2 3 2 6 0 | 4/4 5 3 5 2 0. 5 5 3 | 3 - 5 3 |
就 珠 泪 滚, 尊 一 声 青 天(罗 就)

2 1 6 5 6 5. | 0 0 0 0 | 5 3 2 0 3 5 5 3 5 2 0 |
老 大 人。 我 (就) 本 是 (哎)
(大 冬 冬 冬冬冬冬 冬 冬 大 冬)

65 5 0 6161 1 | 3532 3. 2 2 (冬冬 冬冬 | 大) 5 35 5 0 1 61 |
黉 门 一 秀 士, (呀) 借 来 了 十 五

2 2 3 5 5 3 2 16 | 6 5 (0 大大 冬冬冬冬 冬冬冬 | 大冬 大冬冬 冬 冬冬 | 大) (下略)
贯 进 京 去 求(哏) 名。

悲腔。悲腔是一种似哭似诉的腔调，具有鄂东南阳新等地女子哭嫁歌的特征。多用于表现曲目中人物所遭受之不幸，或诉说世道之不公等内容。悲腔中有〔悲腔平板〕、〔悲腔急板〕、〔悲腔快板〕、〔快悲腔〕及〔悲腔收板〕等板式。是阳新说书的另一种不可缺少的唱腔

〔悲腔平板〕：〔悲腔平板〕的唱词基本句式为七言上下句式，唱腔为上下句结构，上句落“2”音，下句落“5”音，节拍变化频繁，一板一眼（$\frac{2}{4}$）、一板两眼（$\frac{3}{4}$）交替出现于唱腔及鼓板过门之中，曲调悲怆、婉转。〔悲腔平板〕长于表现痛苦、忧思、思念等内容。例如：

选自《十五贯》
（程时瑞演唱　费杰成记谱）

1 = A

慢速 ♩= 60

$\frac{2}{4}$ (0 大冬 | 大冬 大冬冬 | 冬冬冬冬 冬冬 | 大 冬) |【悲腔平板】5 3 23 2 | 0 12 5 3 |

走（得就）近前

2 2 0 35 | 3 16 i | 2. 3 2 | (大冬 大冬冬 | 冬冬冬冬 碰) | 2 12 2 16 |

（就）忙跪定，尊一声（哪）

(大) 5 5 5 | 3 - | 3 0 0 16 | 6 2 2. 6 | 6 5. | 0 0 |

（就）青天（罗就）老大人。（罗）

(大大 大冬大冬

大冬大冬 碰冬碰冬 | 碰冬碰冬 碰冬碰冬 | $\frac{3}{4}$ 大冬大冬 冬冬 冬) 53 | $\frac{2}{4}$ 2 12 0 | 5. 5 |

我祖籍住之

32 2 i 6 | $\frac{3}{4}$ 0 6 i 565 6 | $\frac{2}{4}$ 5 5 3 | 3 2 12 | 0 16 6 23 | 2 16 5 |（下略）

在（那个）无锡县，苏家庄有奴的家门。

〔悲腔急板〕：〔悲腔急板〕唱词的基本句式为七言上下句式。唱腔为上下句结构，一般由多对上下句构成一个段落，上下句落音较为自由，多落“6”音，段落结尾处落“5”音。速度稍快，节拍为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。长于表现忧郁、愤怒的情绪，一般出现在故事的高潮处。例如：

选自《十五贯》
（程时瑞演唱　费杰成记谱）

1 = A

慢起渐快

サ（碰 - - - 冬 冬 大 冬 大 碰 大 碰 大碰 大碰 碰冬 碰冬 大碰

（白）爹呀！

【悲腔急板】

♩= 144

大碰 碰 碰 碰 大）| 1/4 2 5 | 3 | 3 | 2 |（大）| 5 | 3 | 2 |

（唱）听　罢　言　来　（就）珠　泪

6 0 |（冬冬 | 大冬 | 碰 | 碰）| 5 | 3 | 3 2 | 2 | 2 | 0 3 3 |

滚，　吓　得　我　三　魂　（那个）

3 | 2 | 2 | 6 0 |（大 | 冬冬 | 大冬 | 冬 | 大冬 | 大冬 | 碰 |

少　二　（哎）　魂。

碰 0）| 3 | 3 | 1 | 1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 | 2 | 3 2 | 6 0 |

我　（就）　去　拿　麻　绳　（就）　去　吊　颈，

（大冬 | 大冬 | 碰 | 碰）| 3 5 6 | 1 | 2 | 3 2 | 2 | 2 6 | 5 |

忽　然　想　起　姑（喂）妈　娘（哎）亲。

（冬冬 | 大冬 | 碰 | 碰）| 3 2 | 2 | 2 | 3 | 3 | 5 3 | 2 |

我　慌　慌　张　张　（就）　往

2 | 6 0 |（冬冬 | 大冬 | 碰 | 碰）| 5 | 1 | 3 | 2 | 3 | 2 |

前　闯，　未　灭　灯　来　未　关

6 0 |（冬冬 | 大冬 | 碰 | 碰）| 5 3 | 3 | 2 . 3 | 3 5 | 3 3 | 3 2 |

门。　三　步　当　着　（那个）两（哎）步

6 0 | (冬冬 | 大冬 | 碰 | 碰) | 2 | 2 | 5· | 3 5 | 3 | 2 |
走，　两 步 当 着（那） 一 步

6 0 | (冬冬 | 大冬 | 碰 | 碰) | 5 | i | 3 | 2 3 | 6 | i |
行。　正 行 举 目（那） 抬 头

2 | (冬冬 | 大冬 | 碰 | 碰) | 5 | 3 5 | 3 | i 2 | 5 | 3 |
看，　后 面 追 来 了 （哇）

3 | 0 3 2 | 3 5 | 6 | 6 | 5 | 5 0 | (碰 0 | 碰 0 | 碰 0) | （下略）
（就） 一 群 人。

〔悲腔快板〕：〔悲腔快板〕的唱词的基本句式为七言上下句式，多有增字。唱腔为上下句结构，一板三眼（$\frac{4}{4}$），间或有一板两眼（$\frac{3}{4}$）。上句落"6"音；下句落"5"音。〔悲腔快板〕长于表现焦虑不安、怨恨指责等内容。例如：

1 = A

选自《十五贯》
（程时瑞演唱　费杰成记谱）

快速 ♩ = 132

【悲腔快板】

$\frac{4}{4}$ (大冬 大冬 冬冬 冬冬 | 冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 | 大冬 碰 碰 大) | 2 2 （大） 5 |
他 们 不

6 i 2 2 2 | 6 0 5 3 3 2 | i 2 2 6 6 (冬冬 | 大冬 冬 大冬 冬大 |
由 分 说（哟） 就 把 我 俩 来 捆 紧，

$\frac{3}{4}$ 碰 碰 碰) | 3. 3 3 （大） | 2. 3 2 （大） | $\frac{4}{4}$ 3. 2 3 2 3 2 3 |
推 的 推， 拉 的 拉， 搡 的 搡 来 骂 的 骂，

5. 3 3 2 i i 2 2 | 2 5 6 5 - | 0 0 0 0 |
送 到 了（哏）无 锡 县（嘞） 有 司 衙 门。
(大 大 冬冬 大冬 碰 碰)

5 3 2 2 6 | 5 0 0 5 6 1 | 5 5 6 0 0 |
(那 个)陈 大 人 他 他 不 查 好 歹,

(冬冬 大冬 碰 碰) | 5 3 2 2 3 2 | 6 0 0 3 |
彼 时 间 (哪 啊)

3 3 5 3 | 2 - 2 1 6 | 5 - - - | 0 0 0 0 |
就 把 我 来 上 刑。
(大 碰 大 碰 大 碰 大冬冬冬

冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 | 冬冬 冬冬 大冬 大冬 | 碰 碰 碰 0) | (下略)

〔快悲腔〕:〔快悲腔〕的唱词为七言上下句式,多有增字。唱腔为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)的上下句结构,上句落音比较自由,可落“1 3 6”等音,下句则皆落“5”音,几句为一段落,段落结尾有拖腔。多用于叙事,或介绍人物。例如:

选自《刘子英打虎》
(程时瑞演唱 费杰成记谱)

1 = D

快速 ♩= 144

$\frac{3}{4}$ (碰 碰 碰 | $\frac{2}{4}$ 冬冬 冬大 | 冬冬 冬冬 | 冬冬 冬冬 | 冬. 冬 大冬 | 大冬 冬) |

【快悲腔】

6 1 2 | 2 3 6 1 | 2 2 2 | 2 1 | (冬冬 大冬 | 冬) 6 1 | 2 2 | 2 1 2 2 |
来 到 东 门 就把 官 山 上, 来 在 官 山 来就

2 7 | 5 0 | (冬冬 大冬 | 碰 碰) | 2 2 | 2 3 5 | 3 5 3 | 3 3 |
葬 起 身。 (哎)佳 春 葬 在 (那 个)官 山 上,

(冬冬 大冬 | 冬) 6 1 | 2 2 3 | 3 3 5 | 6 5 | (冬冬 大冬 | 冬) 2 5 | 3 5 3 2 |
刘 子英 两 眼 泪 双 淋。 埋 葬 了 弟 尸

2 3 2 5 | 3 2 6 | (冬冬 大冬 | 冬) 6 5 | 3 2 3 | 2 (大) | 56 5 3 3 |
(就)抽 身 起, 埋 葬了 佳 春 回 到 了(就)

53 3 | 3 32 | 23 2 | 2 16 | 5 - | 5 - | 5 0 | 0 0 |（下略）
孟跎山　（那个）黑　风（哎）岭。　（碰0 碰0 碰0）

〔悲腔收板〕：〔悲腔收板〕的唱词为七言上下句式，多有增字。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句结构，上句落“6”音，下句落“5”音。行腔较自由，可拖长也可缩短。演唱时多处使用抽泣声，并常在下句的中间用衬词拉腔扯调，以增加悲痛欲绝的气氛。〔悲腔收板〕多用于唱段的中间，或用于一个唱段的最后以作煞尾。例如：

1 = A

选自《十五贯》
（程时瑞演唱　费杰成记谱）

【悲腔收板】 快速 ♩= 144

$\frac{2}{4}$ 12 22 | 2 16 |（大）55 | 55 | 61 60 | $\frac{3}{4}$（碰冬 大冬 碰 |
招　得（那）供 来　也（嘞）是（哎）死，（啊）

$\frac{2}{4}$ 5 55 | 5 323 | 5 - | 3 - | 2 - | 2 X 66 | 1 2 |
碰）不 招（那）供 来　（哦）　也 是 活 不

216 65 | 5 - | 碰冬碰冬 | 碰冬碰冬 | 碰冬 碰 | 大冬 大冬 | 碰 碰）|
（罗）　成。（碰 大

532 12 | 2（大 | 大）6. 2 | 6 55 | 5 5 | 60（冬冬 |
彼　时　间　就　把（那 个）画 押 打，

$\frac{3}{4}$ 大冬 碰 碰）| $\frac{2}{4}$ 5 33 | 3 5 | 3 - | 3. X | 0 0 |
问 成 了 死 罪（哟

2 - | 2 1 | 6 - | 6 5 | 0X 60 | $\frac{3}{4}$ 0 0X 6 | $\frac{2}{4}$ 1 2 |
嗯　哪　啊　啊）偏 要

2 26 | 65 5 | 5 - | 大 大 | 冬冬 冬冬 | 冬冬 冬冬 |
问 斩　刑。（嘞）（大 大

冬冬 大冬 | 大冬 冬 | 碰 碰) | 5 5 | 3 2 6 | (大 大) | 5 3 5 | 5 (大) |

这 是 我(哦) 真 情 话

0 1 6 5 | 5 5 | 6 0 (大冬 | 3/4 大冬 碰 碰) | 2/4 5 5 | 3/4 3 - 0 |

对 着 大 人 来 论, 救 命 (啊)

2/4 5 5 | 3 - | 3 - | 3 - | 3 0 | 1 2 6 |

青 天 (哦) 来

1 2 | 2 2 6 | 6 5 5 | 5 - | 碰 - | 碰 - | 碰 -) | (下略)

把 冤 (罗) 伸。 (罗)(大 -

传统的阳新说书无弦乐器伴奏，艺人说书时以小堂鼓、云板击节伴奏，另有醒木在说白时使用。

云板，又称札板，由三块红木相串而成。板长十二厘米，宽八厘米，外涂红漆光油；堂鼓直径二十三厘米，高十一厘米，两端鞔以牛皮；鼓杆为木质，粗如食指，长约二十厘米。鼓架用三根柳竹连串而成，高约齐腰。

说书时伴奏的鼓板点子有〔起板点〕、〔行板点〕和〔收板点〕三种。

〔起板点〕：〔起板点〕用于书帽或正书前，以招徕观众和引起观众的注意，稳定场内秩序。鼓板点子热烈火爆。例如：

【起板点】

2/4 大 冬 | 大 冬 | 大冬 大冬 | 碰冬 碰冬冬 | 冬冬冬 冬冬冬 |

大冬 大冬 | 大冬 碰 | 碰 碰 | 大 大 ‖

〔行板点〕：〔行板点〕用于间奏，长短不一。主要起乐句之间的纽带作用。例如：

【行板点】

1/4 (冬冬 | 大冬 | 冬冬 | 大冬 | 碰) ‖

1/4 (大冬 | 大冬 | 碰 | 碰 | 冬冬 | 大冬 | 碰 | 碰) ‖

〔收板点〕：〔收板点〕一般用于唱段之间或唱段结束处。例如：

【收板点】

2/4 (大 | 碰 大 | 碰 大 | 碰冬 碰冬 | 碰冬 碰冬 | 碰. 冬 大冬 | 大冬 碰 | 碰 碰) ‖

谱例中“**大**”为板击声，“**冬**”为鼓击声，“**碰**”为板、鼓同击声。

襄阳大鼓音乐　　襄阳大鼓的音乐结构为板腔体。唱腔板式有〔平板〕、〔过板〕、〔直板〕、〔赶板〕、〔哭板〕。唱词以七字句式为主，亦有七字和十字混合句式。唱词的句间常介有衬字、衬句，用以表达词中某些言不尽意的感情，或填充语气，使唱词错落有致，唱来上口，听来和谐。

〔平板〕：〔平板〕是襄阳大鼓的主要唱腔，长于叙事，亦可抒情。常用来向听众交待故事情节，介绍曲目中各色人物的经历。唱词基本句式为七言上下句式，唱腔为上下句式结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。〔平板〕用在唱段的开头，其音乐为“起平落”结构，一般一段为六句，前两句为“起腔”、上下句均落“5”音；中两句为“平腔”，上句落音自由，一般落“7”音，下句落“1”音；后两句为“落腔”，上下句均落“5”音。在接下去的唱腔里，则多为“平落”结构。例如：

1 = E

选自《两头忙》
（张祖兵演唱　毛宗宪记谱）

中速 ♩= 80

2/4 (尺 大 | 尺大 大大 | 尺大 大大 | 3/4 尺大 尺 大 | 1/4 尺 | 2/4 大大 大大 |

大 大 | 尺 大 | 尺大 尺 | 大 0) | 【平板】 mf 5 5 5 | f 1̇ - |
说 个 大 姐儿

1̇6 6 | mp 5 - | 2 2 1 | 1. 6 | 5 - | 5 - |
心 里（的） 慌，　(大 大尺 大大

p 5 - | mf 2 5 5 5 | 3 5 5 5 | 1 3 | 2 2 1 | 6 7 6 |
大 大) 他 一 心（哪） 要 找 一 个 丈 夫 郎。（罗）

5 - | 5 - | 尺 大大 | 大 大 | 尺大 大大 | 大 大 |
(尺 大大

尺 大 大 | 大 大) | 5 5 1̇ | 1̇ 6 5 | 5 5 | 7 0 |
小 大 姐儿 跟 着（里） 开 言 道，

5 5 5 5 | i 5 5 3 | 2 3 2 2 1 | 1 0 | 5 5 i | i 5 |

口 称 我 的 母 亲（里 个） 听 端 详。 孩 儿 年 长

5 - | 3 0 0 | 2 3 2 1 | 1 1 | 5. 0 0 | 2 2 2 2 |

（尺 大 尺 大大） 二 十 岁（里） 上（罗）， 咋 不 给 我

4 4 #4 3 | 5 5 1 | 2 2 1 | 6 6 | 6 5. |（下略）

说 个 人 家 给 到 外 乡。（罗）

（大 大 尺 大 尺 大 大

〔过板〕：〔过板〕为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），是〔平板〕接〔直板〕的过度板式。唱词为七言上下句式，一般以四句为一段落。唱腔为上下句结构。上句落“5”或“6”音，下句落“5”音，段落结束处有较长的拖腔。例如：

1 = E

选自《答对》

（薛义演唱 毛宗宪记谱）

中速 ♩= 80 【过板】

$\frac{1}{4}$（尺大大大 | 尺大大大 | 尺大大大 | 大大 | 尺大大大 | 大0）| 5 5 5 | 6 i i 6 |

说 一 个 佳 人

6 65 | 5 0 | 2 2 5 | 2. 1 | 65 5 |（大大）| 2 6 3 | 2 3 2 1 | 2161 | 65 0 | 2 5 |

进（里）花 园，（哪） 花 枝儿 挂 掉 她 的 金 耳 环。 佳 人

55 23 | 2321 | 1. 6 |（大大）| 2 31 | 2 20 | 5 53 | 2321 | 1 16 | 6116 | 5. 0 | 6 1 |

正把（里个）耳 环 找， 从 架 上（啊）飞 来 一 只 鹦 哥 咯 嗒 嗒 叫 连

（大 大大 大 大 0 大

35 2 | 20 1 | 6016 | 5 | 5 | 大 大 | 尺大大大 | 大 大 | 尺大大大 | 大 0）|（下略）

天。（罗）

0 大 0 大大 0 大大 尺大大大 大大大大

〔直板〕：〔直板〕的唱词为七言上下句式，间有增字、衬词。唱腔为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）的上下句体，两句、四句或六句为一个段落，段落的结尾均有拖腔，并伴有鼓板。唱腔上

句落“1”音，下句可落“1”音，段落结尾落“5”音。例如：

1 = E

选自《答对》
（薛义演唱　毛宗宪记谱）

【直板】中速 ♩= 80

1/4 1 16 | 1. 6 | 5 53 | 2 | 1161 | 2 35 | 2 35 | 1 | (大大) | 3 31 |
佳人 说 鹦哥（呀）你莫说是 咏诗 会答 对。 鹦哥

2. 3 | 1 16 | 5 01 | 6 1 | 6113 | 5. 0 | 1 61 | 2 21 | 6 61 | 5 |
说 佳人（哪）我 对上 几段（哪） 不费 难。（罗）（大大 尺大大大

5 | 大大 | 尺大大大 | 大大大大 | 大大）| 5 61 | 5. 3 | 2 21 | 1 0 |
大大大大 佳人. 说 鹦哥 （呀）

6656 | 1 0 | 5 5 | #5 0 | 35 2 | 5. 0 | 222 1 | 1 | （大大）|
我来问 你，天为 盘 星 为 子 何人来（里） 下？

2 32 | 1. 6 | 5 6 | 5. 0 | 6656 | 1 0 | 1661 | 3 3 | 23 5 |
鹦哥 说 佳人（哪） 我来问 你，地 为 琵琶 路 为

5 0 3 | 5 6 | 01 | 2 21 | 6 6 | 5 | 5 | 尺大大大 | 大0 ）|（下略）
弦（是）何人 在 弹？（罗）
（尺大 尺大 大. 大 尺大 尺大大 大大大大

〔赶板〕：〔赶板〕唱词的基本句式为七言上下句式，多有增字。常由若干句组成一个段落，可带有垛句，具有〔数板〕的特点。唱腔为有板无眼（1/4拍）的上下句体，似说似唱，唱腔上句落“5”音，也可落“1”音；下句一般落“1”音，也可落“5”音，段落结束落“5”音上。例如：

1 = E

选自《卖杂货》
（张祖兵演唱　毛宗宪记谱）

【赶板】

1/4 （咯尺尺 | 尺尺 | 咯尺 | 尺）| 5 45 | 5 0 | 5 45 | 5 0 | 2 21 | 5 1 |
有一 人儿 真稀 奇儿，南河 岸边

5 5 1 | 1ˋ0 | 3 2 1 | 2 | 3 2 1 | 2 0 | 5 5 | 2 3 1 | 6 5 1 |

一(里)家 门儿。爹(里)姓 张，娘(里)姓 李儿，所 生 一 子 叫个 如

5. 0 | 5 5 3 | 2 2 1 | 1 1 1 7 | 1. 0 | 2 3 | 2 1 | 5 1 | 1ˋ0 |

意儿， 端 端 正 正 机 古*一 人儿。从 小 看 的 甚 娇 嫩儿，

6 5 3 5 | 5 | 6 5 i | 5 0 | 2 2 | 2 2 1 | 5 1 | 5. 0 | 5 5 3 |

什么事 他 都不 会 做。 年 方 长 了 二 十 岁儿， 只 会

2 1 | 5 1 | 1ˋ0 | 5ˋ6 1 | 1. 0 | 6 1 1 6 | 5. 0 | 1 1 6 1 | 2 2 1 |

做 个 小 生 意儿。木 箱 子儿 金 盒 子儿， 好东西都 装 了个

5 6 1 | 5 0 | 5. 5 | 4 5 | 6 5 4 5 | 5ˋ0 | 2 3 2 | 2 3 1 | 5 6 1 | 1 0 |

一 挑 子儿。挑 到 担 子 走 出 门儿，摇 摇 摆 摆 进 庄 子儿。

2 2 3 1 | 2. 0 | 1 1 6 | 5 | 5. 5 | 4 5 | 5. 5 | 4ˋ0 | 2 2 | 3 2 1 | 1 1 6 |

摇动我 的 手 鼓 子儿 要 问 惊 动 哪 些 人? 惊 动 一 些 小 娃

5. 0 | 1 1 6 1 | 2 2 1 | 5 6 1 | 1ˋ0 | 1 6 1 | 1 6 2 1 | 5 1 | 5 ‖

子儿， 哗啦啦都 跑 来了 一 大 群儿 都 来 买 我的 好 东 西儿。

* 机古：襄阳方言，聪敏伶俐。

〔紧板〕：〔紧板〕唱词的基本句式为七言上下句式，间有垛句及说白。常用于一个唱段的结尾。唱腔似说似唱，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），结束时转入散板。唱腔上句可落“3”音，也可落“5”音，下句落“1”音，段落结束时落“5”音。例如：

1 = E

选自《浪子哭庙》

（张祖兵演唱　毛宗宪记谱）

【紧板】

（前略）$\frac{2}{4}$ 尺 大 | 尺大 大大 | 大 大） | 5 6 | 6 6 5 | 5 i i | 3 0 |

浪 子 三 天(都) 没 吃(里) 饭，

渐慢 口语化 原速

5 2 | 2 5 | 2 3 2 1 | 1 - | (八 0 | 八 0) | 5 5 |

连饿带冷把(里)腿(里)伸。天晴

6 0 | 5 5 5 5 | 5 0 | 6 1 1 | 2 2 3 | 2 1 | 1 0 |

了，去了一些人，浪子(里)尸首(都)臭熏熏。

i 6 5 | i 6 5 | 6 5 3 | 5. 3 | (大 大) | 6 5 i | 3 0 |

芦席卷(哪)绳子捆，插上杠，

3 2 1 6 | 1 0 | 2 2 5 | 7 0 | 2 3 2 1 | 1 1 |)0(|

抬出门，后头狗子跟了一大群。(哪)(白)：一气跑到乱草岗，(大大)

)0(| 6 5 5 | 5 0 | 6 6 | 1 0 |

挖的浅，(大大)埋不深，(大)(唱)狗子闹了到处分

突慢

6 5 i | 3 0 0 | 5 5 | 6 0 | 5 5 | 1 5 3 | 2 - | 2 2 1 |

骨头啃的梆梆响，看了叫人

(八 八 八)

6 0 0 | i 6 5 | 5 5 3 | 2 1 6 | 5 - | 5 - | (八 0) |

好寒心。(哪)

)0(|

(白)这本是浪子哭庙书一段，(大大)字字句句情意真。(大大)浪子回头金不换，一错再错(大)

6 1 6 | サ 5 5 3 2 1 6 - 6 5. 5 - - - | 0 0 0 ‖

(唱)误终身。(喽)(尺尺 尺尺 尺尺 尺尺 尺尺 尺 八)

〔哭板〕：〔哭板〕的唱词为七言上下句式，唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句结构，句间介以鼓板过门。唱腔的上句落“5”或“1”音，下句落“1”或“5”音，段落结束落

"5"音。适于表现悲伤的内容，兼有叙事的特点，不同的曲目、不同的唱词曲调也互有差异。例如：

选自《杜纪兰哭监》
（薛义演唱　毛宗宪记谱）

1 = #F

快速 ♩= 104

2/4（尺 大 | 尺大 大大 | 大 大 | 尺大 大大 | 尺大 大 | 尺大 大 | 大 0）|

【哭板】

监禁公（啊）不（里）急（里）慢，（哪）带到（那个）

女子 进了监。（罗）

（大大 大 大大 大大大大 大 大 尺大大大 大 大）脚镣手铐

（大 尺 大）上了身间，（哪）（大 大）吓坏了（里）女子

杜纪兰。（罗）（大 大 尺大 大大 大大大大

大 大 | 尺大 大大 | 大 大 | 尺大 大大 | 大 0）| 纪兰一见

（大 大）事不好，（大 大 尺 大 尺 大）

当时 真魂

2 - | 3 3 1 | 3 - | 3 2 | 2 - | 2 - | 2 0 2 1 |
吓（里）掉 了。 （大

6 - | 6 5 | 5 - | 5 - | 0 0 | 0 0 | 0 0 |（下略）
尺 大 尺 大大 大 大大 大大 大大 大 大 尺大 大大 大）

选自《浪子哭庙》
（张祖兵演唱 毛宗宪记谱）

1 = #F

♩= 104

（大大 大大 | 大 大 | 尺 大 | 尺大 大大 | 大 大）| 【哭板】5 5 5 | 5 i |
白天 里 大 街

6 5 | 5 3 | 2 3 2 1 | 1 - | 1 X | 2 3 2 | 2 - |
去 （大）把（里）饭（里）讨， （大）到晚 上

5 5 | 6 6 | 1. 0 | 2 1 2 | 5 5 3 | 2 2 1 | 6 6 |
关 王 庙 里 （呀） 来 安 身。（喽）
（尺 大 尺 大 尺 大

5 - | 5 - | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
尺大 大大 大大 大大 大 大 尺大 大大 大 大 尺 大大 大 大）

5 5 0 | i i i 6 | 3 0 | 2 3 2 2 | 1 0 | 5 5 i 6 | 5 5 |
（安 里） 五 黄 六 月 还（里）好（里）混， 数 九 寒 天（哪）

5 3 0 | 2 2 2 | 2 1 | 1 - | 1 - | 6 5 6 5 | 6 5 5 3 |
（大） 难 受 得 很。（八 0 八 0）热 身 子 倒 在（里个）

2 2 1 | 1 0 | 2 5 5 5 | i. 6 | 2 3 2 1 | 1 0 | 6 6 5 |
冷 地 下， 焐 不（哇 里）热 暖 不 温。 蜷 到 那儿

i i 6 5 | 6 5 5 4 | 5 - | 5 5 5 5 | 1 2 | 2 X |

好像 一个 粪 箕 圈,(大) 膊脑 盖儿(里) 对 到

6 3 | #4 3 2 | 2 2 1 | 6 0 6 | 5 - | 5 - |

下 嘴 唇。 (喽)

(大 尺 大 尺 大 尺 大 尺 大大 大大 大大

大 大 | 尺大 大大 | 大 大 | 尺 大大 | 大大 大大) | (下略)

襄阳大鼓的伴奏乐器，为一面书鼓、一副简板。一般是艺人在演唱前，唱句间或段尾敲击长短不等的鼓板点子，演唱中则只在每小节的强拍上击板。曲谱中“大”为鼓声，“尺”为板声，“咯”为鼓槌击板面声。

益阳大鼓音乐 益阳大鼓音乐源于当地的丧歌。

唱腔有〔起板〕、〔平腔〕、〔嘹子〕和〔悲腔〕。属板腔体结构。

〔起板〕：〔起板〕的唱词为十言上下句式，演唱时可增字，也可以减字。唱腔有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），上下句结构。〔起板〕的形式比较自由，可以直接进入故事，也可以由诗白或散白的最后四个字，从〔起板〕的下句尾腔启唱，再进入〔起板〕的上句。〔起板〕的音调因人而异，但句尾音一般都比较稳定，上句落“5”音，下句唱腔先落“1”音，停一板之后再由衬字组成的拖腔落于“5”音。例如：

选自《何泽兴摆渡》
（徐元秀演唱 刘大业记谱）

1 = $^{\flat}$B

【起板】 快速 ♩= 240

$\frac{1}{4}$ 3 | 5 | 5 | 3 | 6 | 5 | 5 | 6 1 | 6 | 5 | 5 | 0 |

我 说 的 是 (哎 (七 七

七 | 冬 | 七 | 冬 | 砰 | 冬 | 七 | 冬 | 七 | 冬 | 七 | 冬 |

砰冬 | 冬 | 砰 | 冬 | 七 | 冬 | 七 | 冬 | 砰 | 0 | 砰 | 0 |

七) | 3 | 5 | i | 3 | 3 | 3 3 | 3 | 3 | 3 | 6 | i |

沙 川 河 南 岸 一个 制 高 (的) 点，

5 | 5 | 6 1 | 6 1 | 6 | 5 | 5 | (七 | 冬 | 七 | 冬 | 七 |
(嘞 哎 哎 哎)

冬 冬 | 砰 | 冬 | 七 | 冬 | 七 | 冬 | 砰 | 0 | 砰 | 0 | 七) |

5 | 3 | 5 | 6 | 5 | i | 6 | 5 | 5 | 3 5 | 3 | 2 3 |
那 是 个 九 十 米

1 6 | 6 | 6 1 | 6 | 1 | 1 | 0 | 6 | 5 | 5 | (七 | 冬 | 七 |
小 孤 山。(哪 哎 嗯)

冬 | 七 | 冬 冬 | 砰 | 冬 | 七 | 冬 | 七 | 冬 | 砰 | 0 | 砰 | 0) | (下略)

〔平腔〕:〔平腔〕又称〔平板〕,是益阳大鼓的主要唱腔。长于叙事,擅长刻画不同人物性格,表达不同人物的内心感情。唱词以三、二、三词格的八字上下句式为主,间有七字句等其他句式;唱腔为上下句结构,有板无眼($\frac{1}{4}$拍)。唱腔的上句由两个分句组成,句尾音均由“5”音下滑至“4”音;下句一气呵成,尾音落于“5̣”音。在演唱大段故事的多段唱词时,主要采用“换头”“合尾”的方式,上句的第一分句与第二分句的开始部分,常因词意及情绪的不同而变换音的高低与排列,而两个分句及下句的尾部音型则保持相对稳定。例如:

1 = G

选自《打春牛》
(徐元秀演唱 刘大业记谱)

【平腔】 快速 ♩ = 240

$\frac{1}{4}$ 7 | 7 | 7 | 7 | 1 | 6 | 5 | 5 | 6 | 5 | 4 | 0 |
到 后 来 李 渊 (呃 哟 哎 嗯 唉)

6 2 | 7 | 7 | 6 | 6 1 | 6 | 5 | 6 | 5 | 4 | 0 | 3 |
登 龙 (哩) 位, (耶 耶 哎 嗯 噢) 才

3 | 3 | 3 | 5 | 6 | i | 5 | 5 | 3 | 5 3 | 3 | 3 |
对 那 杨 广 (欧) 打 春

7 | 6 | 6 | 7 6 | 5 | 5 | 5 | 5 | 七 | 冬 | 砰 | 砰冬 |
牛。（啊 哟）
（七 七 七 七

七 | 冬 | 七 | 冬 | 砰 | 0 | 砰 | 0 | 七） | 1 | 1 | 7 |
有 一 年

6 | 6 1 | 6 | 5 | 5 | 6 | 5 | 4 | 0 | 2 | 1 | 1 |
春 打 （耶 哟 哎 嗯 噢） 五 九 （哩）

7 | 6 1 | 6 1 | 6 | 5 | 5 | 6 | 5 | 4 | 0 | 1 | 1 |
尾，（耶 耶 耶 哟 哎 嗯 噢） 有 一

7 | 1 | 6 1 | 6 | 5 | 5 | 6 | 5 | 4 | 0 | 1 | 1 |
年 春 打 （耶 哟 哎 嗯 噢） 六 九

1 | 7 | 6 1 | 6 1 | 6 | 5 | 5 | 6 | 5 | 4 | 0 | 6 |
（哩） 头。（哎 哎 哎 哟 哎 嗯 噢） 为

6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 5 | 5 | 6 1 | 6 1 |
什 么 把 春 牛 打？（哎 哎 哎 哎

6 | 5 | 5 | 5 | 5 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
哎） （七 七 七 七 冬 七 冬 砰 冬 砰

0 | 砰 | 0 | 七） | 3 | 5 | 6 | 6 | i | 3 | 5 | 6 |
怕 的 是 小 杨 广

i | 6 | i 6 | 5 | 5 | 5 | 5 | 3 | 3 | 5 3 | 2 | 2 |
（啊 哎）

稍慢

2 | 1 | 1 | 6 | 1 | 3 | 5 | 6 | 1 | 1 |

来 再 出 头。 (哇)

6 | 5 | 6 | 5 | 5 | 5 | 5 | (七 | 0 | 砰) | (下略)

〔嘹子〕:〔嘹子〕由〔平腔〕衍变而来,与〔平腔〕的功能相似,长于叙事,亦可抒情。唱词为七言上下句式,四句构成一段。唱腔为上下句结构,上句落"5"或"4"音,下句落"5"音。有板无眼($\frac{1}{4}$拍)。例如:

选自《打春牛》

(徐元秀演唱 刘大业记谱)

1 = F

快速 ♩= 252 【嘹子】

$\frac{1}{4}$ (七 | 七) | 6 | 6 | 6 | 6 | 5 | 6 | 7 | 6 | 6 | 5 |

风 吹 (哩) 荷 花 凉 悠 悠,(喂 哎

5 | 5 | 5 | 6 1 | 6 1 | 6 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 |

哎 哎 哎) (七 七 七 七

七 | 冬 | 七 | 冬 | 砰 | 砰 冬 | 七 | 冬 | 七 | 冬 | 七 | 冬 |

砰 | 0 | 砰 | 0 | 七) | 3 | 6 | 6 | 6 | i | 6 | 6 |

唱 一 个 小 杨 广

i | 3 | 5 | 6 | i 6 | 5 | 5 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 |

无 道 (啊 嘿) 来 扬

3 | 3 | 7 | 6 | 5 | 5 | 5 | 5 | 0 | 0 | 0 | 0 |

州。(喂) (七 七 七 七 七 七 七 冬 七 冬

砰 | 冬 冬 | 七 | 冬 | 七 | 冬 | 砰 | 冬 | 砰 | 0 | 砰 | 0 |

七) | 7 | 7 | 7 | 6 | 7 | 6 | 5 | 5 | 6 | 5 | 5 |

龙 凤 （嘿） 军 辇 （哪 哟 哎 嗯 噢）

0 | 2 | 1 | 1 | 1 | 6 1 | 6 1 | 6 | 5 | 5 | 6 | 5 |

他 不 （的） 坐，（耶 耶 耶 哟 哎 嗯

4 | 0 | 5 | 5 | 5 | 3 | 5 | 3 | 5 | 6 | i | 5 |

噢） （他） 平 （嘿） 地 （嘿） 挖 河 （哟）

5 | 5 | 3 | 0 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 2 3 | 6 | 5 |

（他） 要 行 舟。（啊） (七 七

5 | 5 | 5 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |

七 七 七 七 冬 七 冬 砰 砰冬 砰 冬 七 冬

七 | 冬 | 砰 | 砰冬 | 砰 | 冬 | 七 | 冬 | 七 | 冬 | 砰 | 砰冬 | 砰) | （下略）

〔悲腔〕：〔悲腔〕由〔平腔〕衍变而来。节拍为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），唱腔结构与〔平腔〕相同，唱词七言上下句式，常见句前加三字头。曲调悠长，句句皆落“5”音，接近生活中的哭诉与数说。多用于表达伤感、哀怨、凄凉的情感。例如：

选自《白猿偷桃》
（徐元秀演唱　刘大业记谱）

【悲腔】 ♩= 250

$\frac{1}{4}$ 0 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 6 | 6 | 6 | 6 | i | 3 | 6 |

马 白 莲 开 口 只 把 我 儿 叫，（喂

5 | 5 | 6 1 | 6 1 | 6 | 5 | 5 | 5 | 5 | (七 | 冬 | 七 |

哎 哎）

冬 | 七 | 冬冬 | 砰 | 冬 | 七 | 冬 | 七 | 冬 | 砰 | 0 | 砰 |

0 | 七) | 6 | 6 | 6 | 6 i | i | 3 | 5 | 6 | i 6 | 5 |
为 娘 （的） 有 话 （哟）

5 | 3 | 3 5 | 2 | 2 | 1 | 1 7 | 6 | 6 | 2 | 2 2 | 7 |
听 （哪） 心 （的） 间。

5 | 6 | 5 | 5 | 5 | 5 | (七 | 冬 | 七 | 冬 | 七 | 冬冬 |
（哪 呀）

砰 | 冬 | 七 | 冬 | 七 | 冬 | 砰 | 0 | 砰 | 0 | 七) | （下略）

此外，在益阳大鼓音乐中还有〔垛子〕与〔飞板〕。〔垛子〕似说似唱，字密音急，主要用于叙事和交待故事；〔飞板〕音调上扬，常用来表达激越的感情。

益阳大鼓的伴奏乐器，为一面书鼓、一副简板。演唱时，艺人右手击鼓，左手击板。一般是艺人在演唱前及演唱中的句间、段尾以板鼓击过门，演唱中则只随腔轻击简板。谱例中"**七**"为击板声，"**冬**"为击鼓声，"**砰**"为板、鼓同击声。

东山番邦鼓音乐 东山番邦鼓音乐以四平板为其基本唱腔，在用石首东山一带的方言语调演唱过程中，不断丰富发展而成。音乐属板腔体结构。

东山番邦鼓最早的曲调为四平板，艺人们在长期的演唱过程中，在四平板的基础上，逐渐衍化出了〔四平平板〕、〔四平花腔〕、〔北四平〕、〔悲腔平板〕、〔悲腔哭板〕以及〔四平赶板〕等不同的曲调。

〔四平平板〕：〔四平平板〕长于叙事，可用于唱段前作引子之用，亦可用于唱段中间。〔四平平板〕的唱词为七言四句式。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）兼有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）的四句体。句间介以鼓板过门，四个句皆落"6"音。例如：

1 = E

选自《文王访贤》
（魏进忠演唱 张玉兰记谱）

【四平平板】 中速 ♩= 96

$\frac{2}{4}$ 6. 1 6. 0 | 3. 2 12 6 | 6 3 | 6 (冬冬 冬 冬亮 | 亮 冬冬 亮) |
锣 鼓 一 套 手 中 存，

1 25 3 32 | 1216 6 | 6 12 3 | 1 2 3 6 | 6 (冬冬 冬亮 |
紫 竹 （呃 个） 钓 杆 （哪） 撒 在 江 （啊） 心。

亮冬冬 亮） | 3. 1 6 1 | 2 6 61 2 | 3. 6 61 6 | $\frac{3}{4}$ 1 6. 6 0 |

文 王（这）得下（呀） 飞 熊（啊） 梦，（啊）

$\frac{2}{4}$ 6 61 2 1 | 6 3 35 3 | $\frac{3}{4}$ 1 6 2. 0 | $\frac{2}{4}$ 35 6 1 2 | 3 2 3. 6 |

自要 到渭 水溪 边 去访（啊） 姜 太 公。（哎 哦 嗬

6 - | 6 - | 0 0 | 0 0 | 0 0 |（下略）

耶）（冬冬冬 亮冬冬 亮冬冬 亮冬冬 亮冬 亮亮 冬亮 冬冬冬亮）

〔四平花腔〕：〔四平花腔〕的唱词为七言四句式，唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句体。曲调轻快活泼，适用于表现欢快的内容。第一句落“$\underset{\cdot}{6}$”音，第二句落“1”音，第三句落“$\underset{\cdot}{6}$”音，第四句是一个拖腔，止于“$\underset{\cdot}{6}$”音。例如：

1 = F

选自《新旧对比歌》
（张玉兰演唱 张玉兰记谱）

【四平花腔】 快速 ♩= 108

$\frac{2}{4}$ 6 i 6 5 6. 5 | 3 2 3532 | 1 2 1 | 61 6 （6 1 6）|

今 日 （哟） 打 起（耶） 鼓 儿 和 锣，（哇）

5 5 5632 | 1 1 2 32 | 6 3. 5 | 2 32 1.（6）| 3. 3 1 2 |

丰 收（哟） 锣 鼓（哎） 震 山 河。（哟） 山 欢 水笑

221 6 6 | 3 33 3532 | 1. 2 3 53 | 21 2 2 3 | 63 6 61 |

人更 喜，（呀）幸 福的 歌 儿 要 用 （呃） 船（哪）来

3 2 0 5 | 2321 6 5 | 6 - |（亮 亮）|（下略）

拖。（呀）

〔北四平〕：〔北四平〕唱词的基本句式为七言四句式，可增字，可减字。唱腔为四句体，让板起唱，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），四句唱腔除第二句落“$\underset{\cdot}{3}$”音外，其余三句皆落“$\underset{\cdot}{5}$”音。第一、二句间及段尾伴有鼓板击节过门。例如：

1 = #F

选自《劝酒》
（李志远演唱　张玉兰记谱）

【北四平】 中速 ♩= 90

2/4 0 2 2 2 2 | 3 3 5 2 | 1 6 1. 6 | 3 5 5 (冬冬 |
杜 康（哪 个） 先 生 （啊） 造 美（哟） 酒，（呃）

亮冬 亮) 6 1 | 3.516 6 35 | 5. 612 | 6 1 12 6 | 3 0 (0 冬冬 |
造 的 堆 花儿 老 酒* （呃） 款 待 客（哟）人。

亮冬 亮) | 6 1 23 2 | 2 6 2 | 621 1665 | 3 5 5. |
我 劝 各 位 不 饮（哪） 过 量（啊） 酒，（呃）

6 2 2 3 5 6 | 5 016 | 61 3 6 | 1 1 21 6 | 5. 0 |
酒 一 喝 多 （哒 耶） 人 必 黄 魂。* （哪）
(冬亮亮冬

亮亮 亮 冬亮 | 亮冬 亮 冬亮 | 亮亮 冬亮 | 冬冬 亮) | （下略）

* 堆花儿老酒，也叫满花酒，即上好的高粱酒。

* 黄魂，指醉了酒，糊涂得像掉了魂一样。

〔悲腔平板〕：〔悲腔平板〕与〔北四平〕相似，唱词亦为七言四句式。音调低沉，适于表达悲伤的内容。唱腔为一板一眼（2/4拍），第一、二句间及段尾有击乐过门，四句唱腔皆落“5”音。例如：

1 = F

选自《王清明招亲》
（傅贻新演唱　张玉兰记谱）

【悲腔平板】 中速 ♩= 82

2/4 5. 6 2 2 | 6261 6 0 | 23 1 6 5 | 5 (亮亮 | 亮冬冬亮) |
相 公（呃）一 听 （啦） 弯 子 拐 （哟）哒*，

2.767 5 61 | 2. 3 7 61 | 6 35 6165 | 5 0 |
开 言就 把 我的 哥 哥（耶） 喊 儿 （哟） 声。
(0 冬冬 冬亮冬

亮冬冬 亮) | 2327 6 21 | 6123 2. 7 | 2361 2 65 | 5 5 0 |
兄弟 姐妹 年轻 (罗) 得罪 (耶) 你,(呀)

62 7 6 5 | 2161 6 21 | 61 6 5 4 | 5. 0 | 0 0 | (下略)
切 莫 把我 之 言 (罗 嘀) 挂 在 心。
(0 冬 冬亮冬 亮冬冬 亮)

* 弯子拐哒,方言,意思是坏了事。

〔悲腔哭板〕:〔悲腔哭板〕用于表达伤感、哭诉等内容,唱词的基本句式为七言四句式。唱腔为散板,音调接近于当地生活中哭泣的语调。第一句分作两个短句,第一短句落"2"音,并伴有抽泣声,第二短句尾落"5"音,第二句落"6"音,三、四句皆落"5"音。例如:

选自《刘妙春赶考》
(傅贻新演唱 张玉兰记谱)

1 = F

【悲腔哭板】

サ 5. 62 6. 126 5. 62 615. 6 5 56 5 56 2 X
(母) 叫 声 (罗) 相 公 (啊 呃)

61 5 61 6 5 - (冬冬冬 亮亮 冬亮 0冬冬 亮)
听 我 (哟) 禀,

531 6 0 2. 7 61 5 5621 21 66 5 6 (冬亮 亮冬冬 亮)
一 路 之 上 (呃) 总要 小 心。

6 16 2 2 2 76 5 56 2 61 51 6 64 5 - 2. 2 X
倘若你 上 京(罗 啊) 高 中 皇(罗) 榜, 夫 哇!

2.327 6 61 35 2 2 27 6 5 56 2 61 5 61 6
切 莫 把你的 糟 糠 之 妻 (呀 啊) 抛 在 (耶)

6 2. 7 61 1 2165 5 - 亮 冬冬 亮 冬冬 亮亮 亮 冬冬
九 霄 云。(罗 啊) (大 冬.冬

亮 亮　亮 冬　亮 亮　冬 冬 亮　冬. 冬 冬 冬　亮 ）‖（下略）

〔赶板〕：〔赶板〕有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），唱词为垛句，曲调平直，每句均落“1”音，之后转入〔四平板〕。例如：

1＝D

选自《十绣》
（李志远演唱　张玉兰记谱）

【赶板】快速 ♩＝112

0 | 2/4 6261 1 | 1/4 2 1 | 6 6 | 6161 | 2 1 | 2 1 | 6 1 | 2 16 |
绣的 是 高山 顶上 头戴 金盔、身穿 铠甲、腰中挂
（大 亮）

2 1 | 2 6 | 2 61 | 1 23 | 11 2 | 1 2 | 61 2 | 1 3 | 611 |
腰刀、插野 鸡毛、一嘀 嘎*儿脚、下山 四十八 站、杀 场里

【四平板】♩＝108
6121 | 2361 | 0 | 2/4 4 2 6 1 | 2 4 61 | 23 2. | 6 - |
救夫的 姑娘—— 杀不死的 穆 桂 英 （嘞）。
（亮. 亮 亮 亮

6 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |（下略）
亮冬冬 亮 亮　亮 亮 亮 冬亮　亮 冬 亮 亮亮　亮 冬 冬 亮　0 冬 亮 亮）

*嘀嘎：方言，很小很小的意思

东山番邦鼓的伴奏音乐包括用于打闹台、前奏，甩腔后的间奏以及每句间的小过门等，其特点是热烈、火爆、节奏明快有力。主要鼓点有两种。一种叫〔独占鳌头〕（又叫〔一枝梅〕），用一根签子击鼓（也有少数是用两根签击鼓的）；另一种叫〔二龙捧圣〕，用双签击鼓。两种鼓点反复演奏可作“闹台”使用。例如：

魏进忠演奏

【独占鳌头】

冬 冬 | 亮 冬冬 亮 冬冬 亮 | 亮 亮亮 冬 亮 | 冬 冬冬 亮 冬冬 ‖

亮 冬冬 亮 | 亮 亮亮 亮 | 亮 亮亮 亮 | 亮亮 冬亮 | 冬 冬冬 亮 ‖

董华清演奏
张玉兰记谱

【二龙捧圣】

冬冬 | 亮 冬冬 | 亮 冬冬冬 | 亮亮 冬冬 | 亮亮 冬 亮 冬 | 亮 冬冬 | 亮亮 冬冬冬 |

亮亮 冬 冬冬 | 亮亮 冬 冬冬 | 亮亮 冬 冬冬 | 亮亮亮 亮 亮 亮 | 亮冬 亮 ‖

李志远演奏
张玉兰记谱

间奏鼓锣点子

冬冬 | 亮亮亮 冬亮 | 冬冬冬 亮 ‖

魏进忠演奏
张玉兰记谱

(冬冬 | 亮冬 亮) ‖

前奏音乐

1 = G

张玉兰演奏、记谱

中速

2/4 (6 6 | 6· 6 6 5 | 3 5 2 | 5· 3 3 5 | 2 12 3 | 5· 5 3 5 |

6 32 1 | 3· 3 2 1 | 76 5 6 | 3532 1 1 | 7275 6 :‖

慢

这段可作甩腔后的间奏

1 12 3 5 | 2532 1 | 2321 76 5 | 6· 77 | 6 5 6) ‖

曲谱中“冬”为鼓声；“亮”为鼓锣同击声。

随州大鼓音乐　随州大鼓的唱词多为七字句式和十字句式，也有不规整句式。唱腔有〔起板〕、〔平板〕、〔垛子〕、〔飞板〕、〔悲腔〕。其中，〔平腔〕是随州大鼓的主要唱腔。音乐为板腔体。

〔起板〕：〔起板〕是随州大鼓的启腔和鼓头，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），唱法多种多样。艺人有“十唱九不同”之说。常见的有以下几种形式。

其一，在〔起板〕之前，先吟四句诗作为引子，从诗的末句第二或第三字“走腔”上板。其唱词为七言四句式。句头或句间常介有虚词和衬字构成的垫句和拖腔。唱腔为四句体，四句落音分别为“5、5、6、5”。曲调自由，腔长字疏，长腔可拖至四十板。例如：

1 = A

选自《罗成问卦》
（周明先演唱　刘大业记谱）

快速 ♩= 100

1/4 翁 | 七 | 翁 | 七 | 翁 | 七 | 翁 | 翁 | 翁 | 翁 | 七 冬 |

渐快
仓 | 仓 | 七 | 仓 | 七 冬 | 仓 冬 | 仓 冬 | 仓 冬 | 仓 | 仓 | 七 |

快
仓 | 七 | 仓 | 七 冬 | 仓 | 仓 | 七 | 仓 | 七 | 仓 | 七 冬 |

仓 | 仓 | 七 | 仓 | 七 | 仓 | 仓 | 仓 | 仓 | 仓 | 七 冬 |

七 | 仓 | 七 | 仓 | 七 冬 | 仓 | 仓 | 七 | 仓 | 七 冬 | 仓 |

慢
仓 | 七 | 仓) |) 0 ((仓 | 仓 | 仓 | 七 |
（白）说的是：一为迁客*去长沙，

仓) |) 0 ((仓 | 仓 | 仓 | 仓 | 七 | 仓) |
西望长安不见（嘞）家，

) 0 ((仓 | 仓 | 仓 | 七 | 仓) |) 0 (| 2/4 6̣ 6̣ 1 |
黄鹤楼中吹玉笛，　　江城五月——　落 梅

中速 渐快
1/4 2 | 2 | 2 | 2 | 0 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
花。*（七 仓 七 七 仓 七 仓 七 仓 七 仓 七
mp

仓 | 七 冬 | 仓 冬 | 仓 冬 | 仓 冬 | 七 冬 | 仓 | 仓 | 七 | 仓 | 七 冬 | 仓 | 仓 |
f

【起板】
七 | 仓 0 | 七 | 七 | 七) | 3 | 3 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 3 5 |
（那）　我

3 | 3 | 3 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 2 |
（就） 说 的 是

3 3 | 3 | 2 | 2 | 2 | 2 | 1 | 6̣ | 6̣ | 5̣ | 5̣ | 5̣ | 5̣ | 5̣ |
（七 仓 仓 仓 仓 仓

𠲎 | 𠲎 | 七冬 | 𠲎 | 𠲎 | 七 | 𠲎 | 七冬 | 𠲎 | 𠲎 | 七 | 𠲎 |

七 | 𠲎) | 6 | 6 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 2 | 3 |

(嗯

3 | 2 | 2 | 2 | 1 | 6 | 6 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 |

噢)

(七 𠲎 𠲎 𠲎 𠲎 𠲎

𠲎 | 𠲎 | 七 | 𠲎 | 七冬 | 𠲎 | 𠲎 | 七 | 𠲎 | 七 | 𠲎 | 七) | 3 |

(那)

6 | 6 | 6 | 5 | 3 3 | 3 | 3 6 | 6 | 6 | 5 | 5 | 5 | 3 |

年 年 有 一 个 三 月 三, (嗯)

3 | 2 | 2 | 2 | 1 6 | 6 | 5 | 5 | 5 | 0 | 0 | 0 | 0 |

(七 𠲎 𠲎 𠲎 𠲎 𠲎 七

𠲎 | 七冬 | 𠲎 | 𠲎 | 七 | 𠲎 | 七 | 𠲎 0) | 5 5 | 5 3 | 3 | 5 | 2 |

(这)罗 成 (嗯

2 | 2 | 1 | 6 | 5 | 5 | 5 | 0 | 6 | 6 | 2 | 2 1 | 1 2 |

打 马 (就) 出 了

3 | 5 | 6 | 6 | 5 | 5 | 5 | 5 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |

长 安。 (七 𠲎 𠲎 𠲎 𠲎 𠲎 𠲎 𠲎

七 | 𠲎 | 七冬 | 𠲎 | 𠲎 | 七 | 𠲎 | 七 | 𠲎) | 3 | 3 6 | 6 i | 6 |

一 直 来

5 | 5 | 5 | 5 | 5 3 | 1 6 | 0 | 0 | 1 1 | 2 | 1 | 6 1 | 1 6 |
到 （他就）大 街 上，（呃）

6 | 0 | 6 | 6 6 | 6 | 1 | 1 | 1 2 | 5 | 5 | 2 | 2 | 2 |
（唉 这 个）得 见 先 生（就）摆 卦 摊。（嗯

2 | 2 | 1 | 6 | 1 | 5 | 5 | 5 | 5 | 0 | 0 | 0 | 0 |
噜）
（七 䇞 䇞 䇞 䇞 䇞 䇞 䇞 七

䇞 | 七 冬 | 䇞 | 䇞 | 七 | 䇞 | 七 冬 | 䇞 | 䇞 | 七 | 䇞）| （下略）

* 迁客：谪官远迁。诗作者李白自京都长安谪长沙，故自称迁客。

* 落梅花：曲牌名。

其二，不吟诗，不拖腔，板落腔起，音调铿锵，唱词基本句式为七言四句式。一般从“这我唱的是”上板。唱腔为有板无眼（$\frac{1}{4}$ 拍）的四句体，四句落音分别为“5、5、5、5”。例如：

选自《天宝图》
（陈国升演唱 刘大业记谱）

1 = G

快速 ♩= 104

$\frac{1}{4}$（0 七冬 | 䇞冬冬 | 䇞冬 | 䇞冬 | 䇞冬 | 䇞冬 | 䇞冬 | 䇞冬 | 七冬冬 | 䇞冬冬 | 䇞冬冬 |

䇞冬冬 | 䇞冬 | 七冬冬 | *p* 䇞 0 | 七冬 | *pp* 䇞 0）| 【起板】6 | 6 | 5 | 6 | 6 |
（这）我 唱 的 是

6 6 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 |（0 冬冬 | 䇞）|
（0 冬冬 䇞 0 冬冬 䇞 0 冬冬 䇞 0 冬冬 䇞）

6 | 2 | 2 | 7 6 | 5 | 5 | 5 | 5 | 0 | 0 | 0 |
（嗯 嗯）
（0 冬冬 䇞冬 䇞冬 䇞冬 䇞冬 䇞冬

锵冬 | 七冬冬 | 锵冬冬 | 锵冬冬 | 锵冬 | 七冬 | 七冬冬 | 锵冬冬 | 锵冬 | 七冬 | 七冬冬 |

锵 | 锵0 | 七冬冬 | 锵 | 锵0) | 6 | 2 1 | 1 | (七冬 | 七冬冬 | 锵冬 |
这 一（呀） 天

七冬冬 | 锵 | 七冬冬 | 锵 | 锵0) | 6 1 | 6 | 6 6 | 5 | 5 | 5 |
（这 一） 扬 州古 城， （0冬冬

5 | 5 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 6 | 6 6 1 | 6 65 | 3. 5 |
锵0 七冬冬 锵0 七.冬 锵0 七冬冬 锵0)（啊） 碰见 了一个 奸

3 2 | 2 | 1 | 2 6 | 0 | 5 | (0冬冬 | 锵冬 | 七冬 | 七冬 | 锵0 |
贼叫 华 子 明， （嗯）

七冬冬 | 锵0) | 1 6 5 | 1 1 | 6 6 | 1. 6 | 5 | (七锵锵 | 锵 | 锵0 | 七冬冬 |
他（哪个）抢财 又霸 女，

锵 | 锵0) | 1 6 | 6 | 6 5 | 3 | (0冬冬 | 锵0) | 6 | #5 5 | 6 |
不料 想 李春 芳 他 一心 想

♮5 3 | 3 53 | 2 3 | 5 3 | #2 | 3 | 7.♮2 | 7 2 | 5 | 0 | 0 | 0 |（下略）
打（个）抱 不 平。 （锵冬 锵冬 锵冬 锵冬）
（七 冬冬 锵 七冬冬 锵 七冬冬 锵）

其三，是唱词为十言上下句式的〔起腔〕，唱腔亦为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）的上下句结构。鼓板过后从“俺言的是”上板，先为一个音调悠长的引腔，引腔过后是上句。上句由两个分句组成，句尾落于“6”音；下句一气呵成，句尾落于“5”音。例如：

选自《凤仪亭》
（冷光池演唱　刘大业记谱）

1 = F

快速 ♩= 132

$\frac{1}{4}$ (0冬 | 冬冬 | 七冬 | 七冬 | 锵 | 锵冬冬 | 七冬 | 锵 | 七冬 | 七冬 | 锵 |

mp 渐慢 【起腔】 原速

七 | 衢 | 七 | 衢 0 | 七 | 衢 0 | 七 | 衢 0） | 3 | 3 3 | 3 | 5 |

俺 言 的 是

5 | 5 3 | 3 | 3 | 2 | 2 | 2 | 2 1 | 6 | （七冬 | 七冬 | 衢 |

冬冬 | 七冬 | 衢 | 衢 | 七冬 | 七冬 | 衢 | 冬冬 | 七冬 | 衢 | 七） | 3 5 |

（这 个）

5 3 | 5 | 5 | 5 | 5 | 6 5 | 5 3 | 3 | 2 | 2 | 1 | 6 |

昔 日 里 有 一 个

（七 | 七） | 1 1 | 3 5 | 3 5 | 3 | 2 | 2 1 | 6 | （七冬 | 七冬 | 衢 |

（这 个） 奸 贼 董 卓，（喂）

冬冬 | 七冬 | 衢 | 冬冬 | 七冬 | 衢 | 七） | 7 2 | 2 | 2 3 | 3 | 2 7 |

那个 王 司 徒 （哇）

0 | 7 2 | 3 5 | 3 2 | 7 2 | 7 2 | 7 6 | 5 | 5 | 5 冬 | 七冬 | 衢）|（下略）

献 美 女（呀） 父 子 不 和。（哇）

〔平腔〕：〔平腔〕又称〔平板〕，是随州大鼓的主要唱腔。唱词有七言上下句式和七言四句式两种，唱腔也有上下句体和四句体两种，以四句体最为常见。长于叙事状物，在传统唱段中用得最多。在长段书目的多段唱词反复中，常因词意的不同，四声的变换，在保持结构不变的基础上，往往在音的高低、长短上作某些调整。

凡为上下句结构的〔平腔〕，均为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），曲调悠长，落音灵活，可以上句落“5”或“6”音，下句落“5”音。例如：

选自《胡玉龙遭劫》
（刘明方演唱　刘大业记谱）

1 = F

快速 ♩= 132 【平腔】

$\frac{1}{4}$ ‖:（衢冬冬 | 衢冬冬 | 衢冬冬 | 衢冬冬 :‖ 衢冬 | 七冬 | 衢 0 | 七冬 | 衢 0）| 6 6 |

（哪 个）

2 2 | i | i. 2 | 2 2 | i | i | 6 | 6 i | 5 | 5 | 5 1 |
众 明 公（那 个）你（就）抬 头 看，（嘞 呃）

6 | 1 6 | 6 6 | 6 1 | 5 6 | 6 | 6 | 1 | 6 | 5 | 5 |
那 边 厢（就）走 来 了 人 两 员。

5 | 5 | 5 | 0 | 0 | 0 | 6 i | 2 | i | i i | 6 i |
（七冬 七冬 七冬 锵）（那 个）头 里 走 的（这 个）

6 6 | 5 | 6 0 | （七冬 | 七冬 | 锵）| 6 6i | 6 | 6 5 | 6 | 6 i | 5 |
文 生 公 子，（哪 个）后 边（哪 嗯）
（锵冬 锵冬

5 | 5 | 5 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 6 6 | 2 | 2 2 | 2 |
锵冬 锵冬 七冬冬 锵冬冬 锵冬冬 锵冬 七冬 锵0）（那 就）跟 着 了 好

1 2 | 6 | 6 | 6 | 1 | 6 | 5 | 5 | 5 | 5 | （锵 | 七）|（下略）
汉（就）人 一 员。（嗯）

四句结构的〔平腔〕，为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），曲调短促，两句间介以一个一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）和一个一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的鼓板过门。第一句落“6”音，第二句落“3”音，第三、第四句皆落“5”音。例如：

选自《懒婆娘》
（刘复祁演唱 刘大业记谱）

1 = F

快速 ♩= 137

$\frac{2}{4}$（锵冬 锵冬 | 锵冬 七冬 | 七冬 锵 | 锵 锵0）| 【平腔】6 3 | 7 6 0 5 |
懒 大 嫂 她

5 5 6 5 | 3 3 3 3 | 6 0 0 1 | 12 3 0 | 0 1 6 1 | 5 6 | 6 3 |
这么一说 不 要 紧，当 家 的 急 急忙 忙 把 街 上，

$\frac{3}{4}$（七冬 七冬 翁 | $\frac{2}{4}$ 翁 翁0）| 1 6 | 1 6 | 1 6 5 61 | 66 13 | 5 561 |

当家的在街上（这个）买了米，（耶）（这个）

66 2 | 235 353 | 5 3 3 | 5 3 2 2 | 1 6 0 | 6 5 | 5 - | 0 0 |（下略）

回来（唷 这个）双手交给（这）懒（嘞）大嫂。（哦 嗯）

（翁 七冬翁 七冬 翁冬 翁冬七

〔垛板〕：〔垛板〕唱词有七言上下句式和七言四句式两种，唱腔也有上下句体和四句体两种。均为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。〔垛板〕节奏紧促，似说似唱。一般多用于故事的紧要处，以增强书场的气氛和故事的跌宕起伏。

上下句式的〔垛板〕音平字密，一板紧似一板。一般由数句上下句构成一个段落，其中上句可落“3”音，亦可落“2”音；下句落“1”音，段落的结尾处落“5̣”音。例如：

1 = F

选自《花木兰从军》
（金宣升演唱 刘大业记谱）

快速 ♩= 108

$\frac{1}{4}$（令冬 | 令冬 | 令冬 | 翁冬冬 | 翁冬冬 | 翁冬冬 | 翁冬冬 | 翁冬冬 | 翁冬冬 | 翁冬冬 |

翁冬 | 令冬 | 令冬 | 翁冬冬 | 翁冬冬 | 翁冬冬 | 翁冬冬 | 翁冬冬 | 翁冬冬 | 翁冬冬 |

翁冬 | 令冬 | 令冬 | 令冬 | 令冬 | 翁 | 翁0）|【垛板】33 | 33 | 01 |

听得 三军 报

132 | 3 | 33 | 21 | 01 | 26 | 1 | 21 | 21 | 03 | 33 | 3 |

一 信，三军 儿郎 照 令 行。人马 均扎 营 中 地，

21 | 126 | 06 | 62 | 1 | 01 | 12 | 22 | 0 | 06 | 62 | 2 |

巡更 放 哨 要 小 心。日 放 哨来 夜 巡 更，

33 | 3 2 | 22 | 32 | 2 1 | 66 | 5 | 5 | 5 | 5 | 0 | 0 |（下略）

恐怕（的）贼 兵他 反了 营。（哪 噢 嗯）

mp

（翁冬 翁冬 翁冬 0 翁 翁 翁冬 翁冬冬翁 翁）

四句结构的〔垛板〕，在反复演唱多段唱词时，其四句一番的落音各不相同。四句落音可以是："3、1、3、1"，也可以是"1、1、6、5"，或者是"6、1、2、1"。即艺人所谓的"抑扬高下，四句一还原"。例如：

1 = F

选自《小将守宫》
（张振龙演唱　刘大业记谱）

中速 ♩= 92

【垛板】

耳听得呜　炮响三声　出了　城，　小将兵卒

听分　明，（嗯）

你们　放哨　要过　夜，

稍快

白天　的只好　要你　把身　存。　（哪）三宫　六　院是　娘

快

娘　室，宫娥　彩女　是佣　人，　前　边　厅前　有

读　书　房，后　边　把守　的　是　行　宫。

中速

尽着　六院　自由　进，人马　袍锦　不离　身，　要　为人

2 2 | 3 3 | 2 22 | 2 2 | 3 3 | 3 3 | 5 3 | 2 | 1 | 1 | 1 |（下略）
公正 忠诚 厚，（的个）都要 保好 南京 城。（嘞 嗯）（锵）

〔飞板〕：〔飞板〕是一种一句紧接一句、一板紧跟一板的唱腔，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。唱词通常为七言四句式。视书目内容的不同，〔飞板〕可在两句间介以简短有力的鼓板过门，以渲染气氛，也可以几句连续演唱，造成排山倒海之势，中间也可以加说白。其唱腔基本为四句结构，但经常变换尾音，也属"抑扬高下，四句一还原"。四句的落音分别为"5、3、6、1"，也可以是"5、1、3、3"或其它。例如：

选自《五虎平西》
（金宣升演唱 刘大业记谱）

1 = F

快速 ♩= 100

$\frac{1}{4}$（0 冬 | 0 冬冬 | 令冬 | 令冬 | 令冬 | 令冬 | 令冬 ‖: 锵冬冬 | 锵冬冬 | 锵冬冬 |

锵冬冬 :‖ 锵冬 | 令冬 | 令冬 | 令冬 | 令冬 | 锵冬冬 | 锵冬 | 令冬 | 令冬 |

锵 0 冬 | 令冬 | 令冬 | 令冬 | 锵 | 锵 | 锵 0）| 【飞板】6 6 | 6 6 | 6 3 |
只听 三军 报

3 6 | 5 5 | 5 | 5 | 0 | 0 | 3 5 | 6 5 | 5 3 | 3 3 |
一 信，倒叫 本帅 恼 在
（令冬 令冬 令冬 锵 锵 0）

3 3 | 3 3 | 7 2 | 2 3 | 3 3 | 6 0 | 0 6 | 6 1 | 2 2 | 2 6 | 61 1 | 1 |
心，手 指着 宋营 高 声 骂， 骂 声 宋营 那贼 狄青。（令冬

令冬 | 令冬 | 锵 | 令）| 6 6 | 5 5 | 5 6 | 6 6 | 3 5 | 5 | 0 | 0 |
我国 年年 把 贡 进，（令冬 令冬 令冬

令冬 | 令冬 | 锵）| 6 6 | 6 3 | 5 5 | 5 3 | 3 3 | 1 | 1 | 0 | 0 |
你不 该带 兵（哪） 要 乾 坤，（令冬 令冬 令冬

锵冬 | 令冬 | 令冬 | 锵 | 锵0) | 3 3 | 5 3 | 3 5 | 5 35 | 3 0 | 3 3 | 32 3 |

帅篷里边 传 将 令， 三军儿郎

32 3 | 3 3 | 512 | 3 2 | 3 3 | 3 23 | 3 0 | 2. 3 | 1 2 | 0 16 | 6 3 | 3 0 |

你当听。(哪)会使枪的 枪 一 杆， 会使棍的 棍 一 根，

3 3 | 2 2 | 32 3 | 2 2 | 3 3 | 1 2 | 2 2 | 3 6 | 1 0 | (令冬 | 令 | 锵) | （下略）

刀枪 剑戟 作 准 备，(呀)两军 阵前 摆 开战 场。

〔悲腔〕：〔悲腔〕是一种似说似唱、似哭似诉的唱腔，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。唱词基本为七言上下句式，每句可以增字，也可以减字，句前或句间常间以虚词衬字。每句唱腔的长短无一定之规，往往视艺人的临场情绪而定，但无论唱腔长和短，每句尾音皆落于“5”。例如：

选自《呼延庆打擂》
（陈国升演唱　刘大业记谱）

1 = G

中速 ♩= 96

$\frac{1}{4}$ (七冬 | 七 | 七冬冬 | 锵冬 | 锵冬 | 锵冬 | 锵冬 | 七冬 | 七冬冬 | 锵0 |

七七冬 | 冬冬 | 七冬冬 | 锵0 | *mp* 锵0 | *p* 锵0) | 【悲腔】 0 3 | 3 | 3 6 | 5 | 5 |

（这） 一 见 （得）

5 3 | 3 3 | 3 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 1 | 6 0 | 0 | 0 1 |

(七冬冬 锵0 七冬冬 锵0 七冬冬 锵0 七冬冬 锵0 七冬冬 锵)我

121 | 2 | 21 6 | 1 65 | 5 | 5 | 0 | 0 | 0 6 | 1. 2 | 1 6 |

英 俊 娇 儿 （哎） (七冬冬 锵0 七冬冬 锵)他 丧 了

mf

1. 2 | 2 | 2 | 2 6 | 1. 6 | 5 | 5 | 5 | 5 | 0 | 0 |

命， （呃）(0冬 冬) (锵冬 锵冬 锵冬 锵冬 七冬 锵冬冬

䶂冬冬 | 䶂冬 | 七冬冬 | 䶂0 | 七冬冬 | 䶂) 1 | 2 0 | 0 6 | 1. 2 | 1 16 | 6 0 |

这 怎 不 叫 为娘 （啊）

（七冬冬 | 䶂） | 0 6 | 1 2 | 6 2 | 2 2 | 2 1 | 2 1 | 5 | 5 | 5 |

我 两 泪两 （哎） 两 泪 淋。（七冬冬 䶂

七冬冬 | 䶂 | 䶂 | 七冬冬 | 䶂）（下略）

随州大鼓的唱腔灵活多变，一种唱腔往往有多种变体。但不同的鼓书艺人大都遵循着相同或相似的演唱程式，即说书前先打“开场槌”，或吟诗上韵，或鼓落腔起，然后打“长槌”，进入〔平腔〕说唱故事。

随州大鼓的伴奏，一般是在开场、句末、段尾或说白之后击鼓板牌子〔长槌〕；演唱时以鼓板随腔轻击。伴奏乐器有一面书鼓，一面挂于鼓架之上的半边铜钹（或铜片），一副简板。演唱时，艺人左手执简板，右执鼓签击鼓兼击钹。曲谱中“七”为击板声，“冬”为击鼓声，“䶂”为鼓、板合击声，“令”为铜板声。

钢镰大鼓音乐 钢镰大鼓的唱腔分高腔、平腔、变腔、新腔四种类型。说书人表演时以鄂东北方言行腔并念白。长篇书目以说为主，唱为辅；短篇以唱为主，说为辅；书帽小段则只唱不说。唱词为七字句及十字句，亦有不规则句式。衬词较多，用以填充唱腔音节的不足。

钢镰大鼓艺人学艺时，师父只教书路，不教唱腔，由习唱者自行装腔。因此，艺人的唱腔十人九异。仅大悟县境内就有四种都以〔四平〕为名的唱腔，但都各不相同，且互不混用。唱腔都为板腔体结构。

高腔。高腔为大悟中部高店一带朱朝宽、张友猛等艺人的唱腔。高亢明亮、刚健有力。行腔中常出现大跳。高腔又有〔高腔四平〕、〔高腔慢四平〕、〔高腔叹腔〕、〔高腔慢四平叹腔〕之分。

〔高腔四平〕：〔高腔四平〕的唱词为七言四句式。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句结构，既长于叙事，又善于抒情，是高腔中的基本唱腔。〔高腔四平〕用于唱段的开始时，第一句一般都分作两个分句，句间介以鼓板。第二句之后一气呵成，不再分句。四句的落音分别为“$\dot{2}$、5、3、5”，在反复演唱时也可变换单句落音，双句一般都落于“5”音之上。例如：

选自《十辈古》
（张友猛演唱 张开礼记谱）

1 = D
中速 ♩= 72

【高腔四平】

$\frac{2}{4}$（冬丁不 冬丁不 | 丁冬 丁冬 | 冬丁不 丁）35 | 3 2 12 5 | 5 - | 0 0 |

父 母在世 （0冬 丁冬冬丁不

丁）

莫远游，（哇） 儿行千里（哟）母担

（丁冬 丁冬丁冬 冬0）

忧。争名夺利身外事，（啊） （丁冬 隆） 有求必应

（丁冬 丁冬 隆0）

大丈夫。（哦 呃 啊）。

（0冬冬 冬0） （隆隆隆 隆隆隆 隆隆隆 隆冬

孔子一岁 知礼

冬丁不 丁冬 丁冬 冬丁不 丁0） （丁冬 丁冬 冬0）

义，（呀） （丁冬 丁冬 冬） 孟子二岁（哟）把书读，

（丁冬

（那个）文王（哪）三岁（哪）会八卦， （那个）周瑜（哇）四岁（呃）登

冬0） （丁冬丁冬 冬0）

（哪）高（罗哇）楼。（呃） （下略）

（隆隆隆 隆隆隆 隆隆隆 隆隆隆 冬冬 丁冬 丁冬 丁冬 冬0）

〔高腔慢四平〕：〔高腔慢四平〕的唱词为七言四句式，唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句体，惟演唱速度较〔高腔四平〕为慢。长于叙事，也善于写景。四句落音分别为“6、5、6、5”，句间均有一小节的击乐过门，第四句有拖腔，其后有长击乐过门。例如：

选自《访友》
（张友猛演唱　张开礼记谱）

1 = D

中速 ♩= 69

【高腔慢四平】

（这个）山在（呀）西来海在东，（哎）河水（这）流流到处通，

（哎）江河流水归大海，（呀）人到了何时（嘞耶）再相（哎）逢。（哎嗯）（下略）

〔高腔慢四平叹腔〕：〔高腔慢四平叹腔〕又称〔叹调〕。多用于书目中感叹、哀怨的段落。唱词基本句式为七言四句式，多见有增字。在书目中多接在〔叫板〕之后。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句体。四句落音分别为“6、5、5、5”。例如：

选自《五子反唐》
（张友猛演唱　张开礼记谱）

1 = D

中速 ♩= 69

【高腔慢四平叹腔】

小姐说（呀啊）

♩= 84

（白）师父啊——（哎）（唱）（哎）你好比崖上的

灵芝草，（哇啊）（哎）我好比那河边的臭草

6 65 5 | 0 0 | 稍快 3 23 2 2 | 5 3 2 7 | 6 2 | 6 65 5 |

根，(哪) (丁不不 丁 不) 只 有 (那 个) 灵 芝 配 灵 芝，(啊)

i. i i 2 | 3 23 | 2 6 | i 7 | 6. 6 | 5 - | 0 0 | 0 0 | (下略)

哪 有(那个)灵 芝 配 草 根。(哪 嗯) (丁.不 冬冬 丁不冬 冬冬不 丁冬冬 冬)

平腔。平腔是大悟东部吕王区艺人胡先知、王建军等人的唱腔。曲调平稳，拖腔优美。有〔平腔引腔〕、〔平腔四平〕、〔平腔叹腔〕三支唱腔曲牌。

〔平腔引腔〕：〔平腔引腔〕是〔平腔四平〕的腔头，起导入〔平腔四平〕的作用。由虚词和一句唱词组成，曲调悠长，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），虚词如"咱这里说得是"，长者可达二十余小节，一句唱词，在唱腔里以重复一次而形成上下两句唱腔。上句落"2"音，下句落"5"音，之后即刻转入〔平腔四平〕。例如：

1 = ♭A

选自《二十古人闹昆阳》
（胡先知演唱 张开礼记谱）

中速 ♩= 96

2/4 (冬.不 冬冬 | 丁冬 冬 | 丁冬 丁 | 冬 不不 冬 | 冬不不 冬 | 冬不不 冬冬 |

丁冬 冬不不 | 丁不不 冬不不 | 丁不不 冬不不 | 丁不不 冬冬 | 冬冬 丁冬 | 丁冬冬 冬不不 |

冬冬 冬不不 | 丁不不 丁不不 | 丁不不 丁不不) | 【平腔引腔】 2 - | 35 3 5 | 5 - |

(呀) 咱 这 里

5 - | (丁不不 丁冬 | 丁不不 丁不不) | 5 25 | 3 2 232 | 1 6 0 |

(衣) (丁不不 丁不不)

1 2 1 | 2. 1 5 | 5 - | 6 5 | 5 - | 5 (不不 丁不不 |

(哎) (哎)

丁不不 丁不不 ‖: 冬冬 冬不不 :‖ 冬冬 不冬 | 不冬 冬不不 | 丁) 5 5 3 | 6 5 3 5 |

(哪 个)说 的 是

5 （丁不不 | 丁冬冬 冬冬 | 丁冬 冬不不 | 丁不不 丁不不 | 丁）3 5 i·6 | 5 3 5 |

（哪个）鲁 肃（哇）

（丁不不 丁）5 | i 35 5 6 | 6 2 | 2 0 | 0 0 | 0 1 6 61 |

（啊）一 岁 （耶）坐 龙 楼， （啊）听 我

（丁不不 丁冬 丁不不 冬不不 丁）

5 5· | 0 0 6 | 2 2 2 3 | 5 5 3 5 | 2 6 0 1 |

说 （呀） （哪） 鲁 肃（哇）一 岁（哟）坐 龙（哎 哎

（丁不不 丁不不 丁不不 丁 0）

1 2 6 | 5 - | 5 6 6 | 5 - | 0 0 |

哎） 楼。（嘛 哇 嗯 哪 嗯）

（丁不不 丁不不 丁不不 丁不不

丁不不 冬冬 | 冬不不 冬冬 | 冬丁不 冬冬 | 丁冬 丁冬 | 冬）| （下略）

〔平腔四平〕：〔平腔四平〕的唱词为七言四句式。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句体结构。四句的落音分别为“2、5、6、5”，单句也可根据内容需要改变落音。例如：

1 = ♭A

选自《二十古人闹昆阳》
（胡先知演唱 张开礼记谱）

中速 ♩= 92

【平腔四平】

$\frac{2}{4}$（0 不不 | 冬冬 冬不不 | 冬冬 丁冬 | 丁冬冬 冬 不不 | 丁不不）i i |

鲁 肃

i 6 5 5 | 6 6 3 5 | 2 0 35 | 5 5 2 2 | 6 2 2 5 |

（的）一 岁（呀） 坐（那）龙 楼，（啊） （哎） 果 老（的）二 岁（哟）玩

6 6 5 | 0 0 | 0 0 6 6 | 1 1 1 6 | 615 6 6 |

（哪）春 秋， （那 个） 唐 宗（的）三 岁 就 拜 寿

（丁不不 丁不不 丁不不 丁不不 丁 0）

福，（喂）（哎）罗通（的）四岁（哟）回荆（嘞）州。（哇）

（哎咳哎咳哟嗯）（丁不不 丁不不 丁不不 丁不不）（下略）

〔平腔叹调〕：〔平腔叹调〕是平腔中的悲腔。唱词的基本句式为七言四句式，有增字。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句体，主要用于表达诉说、哀怨的内容。四句除第三句落“3”音之外，其余皆落“5”音。例如：

1 = A

选自《道光私访》
（胡先知演唱　张开礼记谱）

中速 ♩= 82

【平腔叹调】

我无脸回到我的家中去，（罗呃）我（的）要饭赶考（就）上京城，你多咱* 救我（就）有好处，（呃）妻！（呀）不到相遇不相（哎）逢。（哦哎咳呀的哎）。（下略）

* 多咱：咱（zán），方言，何时。

变腔。变腔是以大悟县南部新城区李顺服、颜邦佑、李服经、姜光荣等艺人的唱腔，只有〔变腔四平〕一种。

〔变腔四平〕：〔变腔四平〕唱词的基本句式为七言四句式，多有增字。唱腔似说似唱，为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句体，四句唱腔的落音分别为“5、5、6、5”。例如：

选自《梅老七》

1 = ♭B （姜清平演唱　张开礼记谱）

中速 ♩= 72 【变腔四平】

$\frac{2}{4}$（丁隆 丁隆 | 隆丁）5 i | 6 5 i 3 | 5 3 0 6 | i 6i 3 5 | 5 - |

（哎）有 一个 老汉（嗯） 叫 梅老 七，

5 0 | 0 0 | 0 0 5 | 3235 353 | 7 6 161 |

（冬丁 冬丁 冬冬丁冬 丁隆 隆）（这）挑 着 （这个）窑 货 去 赶

5 5 （丁冬 | 丁冬 丁冬 | 冬不 丁）5 5 | 3 i 6 6 | 3 5 3532 |

集，（呀） 跟他 同伙 的有 一个 叫 梅

3 2 2 1 | 6 0 0 | 0 0 | 0 1 1 2 | 5. 5 3 3 |

老 四， （哎 哪 的）两 个 人 常

（丁 冬丁冬 冬冬 丁冬 丁隆 隆）

3532 5 | 1 12 3 5 | 2 5 3 | 2 1 6 6 | 5 - |

在 一 块 （哎）他就 蛮 得 意。 （嗯 哎 哎 哎 嗯）

（丁不 丁冬

稍快

冬. 冬冬冬 冬冬冬冬 | 冬. 冬冬冬 冬冬一冬 | 冬 0）‖

新腔：新腔是大悟县新城区鼓书艺人余少甫、颜善俊等艺人创造的唱腔。特点是在〔四平腔〕的基础上吸收、溶入当地田歌、灯歌、小调的某些音调，与湖北鼓书中的“南路子”鼓书唱腔较为接近。唱腔有〔新腔四平〕、〔新腔四平叹调〕两支曲牌。

〔新腔四平〕：〔新腔四平〕长于叙事。开唱前有一段鼓板牌子，鼓板牌子之后是四句诗白。唱腔从诗白最后一句韵腔上板。唱词为七言四句式。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）、一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）的四句体结构。句间介以鼓板点子和过门。四句唱腔的落音分别为“2、5、3、5”。例如：

1＝♯G

选自《洞宾酒醉岳阳楼》
（颜善俊演唱　张开礼记谱）

快速 ♩＝126

2/4（丁丁 隆隆 | 丁丁 隆丁 | 隆丁 隆隆 | 隆隆 隆丁 | 隆丁 隆丁 |
隆隆 一隆 | 隆 隆 | 隆隆 隆 | 隆 隆 | 不 0）‖

（念）打罢春来又逢秋，汉江不住水东流，（隆隆隆隆）湖北龟山似锦绣，（隆隆隆）洞宾酒醉岳阳——

快速 ♩＝126

6 | 2 - | 2 - | 2 - | 2 0 | 0 0 | 0 0 |
楼。（啊）
（丁 不 不 不冬冬 隆0 丁冬冬 隆0 丁冬冬 隆隆 隆丁 丁冬 丁冬
丁冬 冬丁 | 丁冬 丁冬 | 丁冬 丁冬 | 隆隆隆 隆隆 | 丁冬 丁冬 | 丁冬 冬 |

【新腔四平】

冬 丁）| 5 3 3 | 3 6 i 6 3 | 5 - | 5 - | 5 0 | 0 6 6 |
打 罢（嘞）了（哇） 春 来
（隆 丁 隆 丁）

6 3 | 3 2 | 1 2 0 |（丁冬冬 冬）| 1 1 2 | 3 2 5 5 | 3. 2 2 |
又 逢 秋，（哇） 汉 江（啊）不 住（啊 啊 哈 哈）

5 7 6 5 | 5 - | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 1 6 1 1 1 |
水 东 流，（哇）（丁 不 冬 丁冬 丁冬丁冬 冬 丁） 湖 北的 龟 山

3/4 6 5 3 5 | 6 3 （丁冬冬 | 冬）6 3 3 3 3 | 3. i 6 5. | 2/4 3 2 3 2 3 |
出 锦 绣，（啊） （哎那个）洞宾 酒 醉 岳 阳 楼。（喂

2.1 6 0 | 5 - | 5 - | 3 5 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | (下略)
呀 哈 哈 啊 啊)
(丁冬 冬冬 丁冬 冬 丁冬 丁冬 冬丁 丁冬 丁冬 丁冬 冬 0)

〔新腔叹调〕：〔新腔叹调〕又称〔新腔悲腔〕，长于表达感叹等内容。唱词为七言四句式，可增字可减字。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句体结构，腔前多附加一个似说似唱的韵白。四句唱腔的落音分别为“6、6、6、5”。分句间及句尾伴有鼓板点子及过门。例如：

选自《梅花岛招亲》
（颜善俊演唱　张开礼记谱）

1＝G

【新腔叹调】

0 35 3 | 3 2 1 6. | 5 - | 3 5 3 3 3 | 1.333 2 1 6 |
（啊） 天 哪！（啊） 开 口 就 把（那）师 傅 来 埋 怨，（哪
（隆冬冬隆冬冬 隆丁）

6 （冬冬） 3016 | 6 6 66 2 | 1 21 1 6 6 | 6 0 0 |
啊） （哎）师 傅 （啊 啊）难 道 说 你 不 知 音，（啊）
（隆.不隆冬 隆冬隆冬

0 0 5 5 | 3 3 3 3 5 3 3 | 2 1 1 6 6 （冬冬） | 5 3 3 5 3 3.5 |
你 听 门人 把擂 台 来 设 起，（呀 啊） 这 一 回 我 想 活
隆冬冬 隆 0）

3 3 3 5 5 3 3 3 | 3.2 1 6 | 5 0 | 0 0 | 0 (下略)
命（嘞）万 不 能。（嘞 呃） （冬.冬隆冬 隆冬隆冬 隆冬冬不 隆冬隆冬 冬隆）

钢镲大鼓的伴奏包括有〔长槌〕与鼓板点子两种。〔长槌〕用于〔引腔〕之前与唱段之后；鼓板点子则用于唱腔的句间。伴奏乐器为一面书鼓和一副钢镲。演唱时，艺人右手击鼓、左手两块钢片互击成声。鼓与钢镲可单击，也可双击。曲谱中“冬”为鼓单击声，“丁”为钢镲单击声，“不”为钢镲轻击声，“隆”为鼓与钢镲同击声，“—”为休止。

宜都梆鼓音乐　宜都梆鼓音乐由当地的民间音乐发展演变而来。音乐属曲牌体结构。

宜都梆鼓的唱腔有〔清江河〕、〔唢呐腔〕、〔一枝花〕、〔高腔〕等；唱词有“七言四句”与字数分别为“五、五、七、五”的四句体两种形式。〔清江河〕是宜都梆鼓的主要唱

腔，与之相穿插的其它曲调，亦均以〔清江河〕的煞腔为煞腔。

〔清江河〕：〔清江河〕唱词基本句式为七言四句式，在基本句式之外，八言、十言也间或有之，增字、减字也常见，垛句也偶有所用。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句结构，长于叙事，甩腔特点鲜明。四句的落音分别为“2、5、6、5”。紧接第四句的落音“5”之后，是一个由唢呐接奏、众人帮腔的甩腔，全曲终止于“5”音。例如：

选自《敲梆击鼓唱山歌》
（谭金华演唱　朱传迪记谱）

1 = A

中速稍快

$\frac{2}{4}$ （5654 5654 | 2.#1 2 2 | 1216 1216 | 5.#4 5 5 | 1 6 2 6 |
（0 0 | 仓 0 浪浪 | 0 0 | 仓 0 浪浪 | 0 普普 |

1 6 2 6 | 5 61 654 | 5 5）| 【清江河】2323 61 | 1 1 63 |
0 普普 | 浪 浪浪 浪 浪 | 浪 仓）| 清 江 河 水 | 波（啊） 连 |

2.3 2 |（3 23 61 6 | 1163 2）| 3 3 61 6 | 1 23 21 6 |
波， （咧） | | | 敲 梆 击 鼓 | 唱 山 （呃） |

5.6 5 |（6363 61 | 21 6 5）| 6135 6 5 | 6 6 1 |
歌， （咧） | | | 歌 儿 多 得 | 用 船（哎） |

2 2 3 | 2321 6 | 6 3 23 1 | 1 216 | 5 5 | 3 2 16 |
装，（啊） | | 日 出 唱 到 | 日 头 | 落，（咧）| （帮）（咗 哟 |

5.6 23 1 | 1 3 6 | 5.6 5 6 | 1 2 6 | 5 61 654 | 5 5 |（下略）
呀 嗬 咗 哟 | 咗 哟）| 日 出（那 个）| 唱 到 | 日 头 （呃） | 落。（咧）|

〔唢呐腔〕：〔唢呐腔〕的情绪热烈欢快，唱词为五、五、七、五的四句式。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句结构，唱腔的第一句尾音落于“2”，第二句落于“6”音，第三句落于“5”音，第四句落于“2”音，之后是〔清江河〕的帮腔。例如：

1 = A

选自《谢亲人》
（高昌荣　张宝玺词　刘祖望演唱）

2/4 中速　稍快
(1216 1216 | 5 4 5 | 1216 1216 | 5 4 5 | 5 5 5 3 |
（广切 广）（广切 广）

2 21 6 | 5 1 2 6 | 2 5 2 6 | 5 1 65 4 | 5 5) | 【唢呐腔】 2 5 21 6 |
（0 普普 0 普普 仓切 浪 切 仓 丢）梆 鼓（呃）

(5 4 0 24 | 5 5 5 5 | 5 5 5 5) | 5 5 3 | 2 6 | 5 - |
嘣 嘣 响，（呃）

5 i | 3 3 2 2 | 6666 2 | 6·1 6 5 | 4 5 (25) |
（乐队唱）（哎）嘣 嘣 响，（啊）嘣的嘣冬 响，（演员唱）战 歌 传 四 方，（呃）

6 - | 6· 1 | 6· 6 6 1 | 6 5 4 5 5 |
（哎） 解 放 军（哟） 爱 人 民，（哟）

0 0 61 | 2·2 2 5 | 321 2 | 6 61 65 4 | 5 5 |
（乐队白）哦嗬啦！（唱）（哎咳）解 放 军（哟）爱 人 民，（演员唱）鱼 水 情 谊 长，（呃）（帮）

3 2 1 6 | 5· 6 23 1 6 | 3 23 21 6 | 5 5 | （下略）
（咳 哟 呀 嗬 咳 哟） 鱼 水 情 谊 长。（呃）

〔一枝花〕：〔一枝花〕唱词为“五、五、七、五”的四句式。唱腔为四句结构，一板一眼（2/4拍）。曲调紧凑而风趣，唱腔中间可以插加说白。四句的落音分别为“5̣、6̣、2̣、5̣”。最后中止于〔清江河〕的帮腔。例如：

1 = A

选自《管亲家》
（刘祖望演唱　朱传迪编曲）

2/4 风趣地　中速
(5 61 65 4 | 5 5) | 【一枝花】 5 61 5 6 | 1 216 5 | (6·122 16 5) |
（浪浪 浪 浪 浪 仓） 老汉 左 邻 问，（哪）

3 61 2321 | 5 6 | (1·216 55 6) | 5 1 2 1 | 6· 6 6 1 |
大 娘 右 舍 访，（啊） 终 于（呀） 找 到 砍 树

2 16 | 5 6 5654 | 2 - | (52))0(| 1 61 654 |

（哟 喂） 人，（哪） （白）此人不是别人，正是他们儿子的丈人老——（唱）亲 家 大 老

（帮腔）

5 5 | 3 2 1 6 | 5·6 2316 | 3 23 21 6 | 5 5 |（下略）

杨，（呃）（呔 哟 呀 嗬 呔 哟） 亲 家 大 老 杨。（呃）

〔高腔〕：〔高腔〕长于叙事。唱词为“五、五、七、五”的四句式。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句结构。四句落音分别为“2、5、6、5”。最后转入〔清江河〕的帮腔结束。例如：

1 = A

选自《管亲家》

（刘祖望演唱 朱传迪编曲）

【高腔】 中速

$\frac{2}{4}$ 5 56 5 3 | 2 2 (62) | 1 12 1 6 | 5 5 (25) | 5·5 6 56 |

大 娘 接 树 秧，（啊） 多 谢 大 老 杨，（啊） 想 把 话 题

2 5 | 0 23 6 1 | 5 6· | 6· 1 | 3·1 231 |

（哟 呔） 岔 一 旁，（啊） 大 爷 开 了

（帮腔）

1 216 5 | 3 2 1 6 | 5·6 2316 | 1 61 654 | 5 5 |（下略）

腔，（啊） （呔 哟 呀 嗬 呔 哟） 大 爷 开 了 腔。（呃）

除上述唱腔之外，在宜都梆鼓中还有〔平水腔〕、〔半声子〕、〔花腔〕、〔倒采茶〕等唱腔。

宜都梆鼓的前奏音乐由一个较为定型的音乐段落构成，用于曲目开场的〔清江河〕之前；甩腔之后的唢呐接腔，可用于〔清江河〕之后，也可用于〔唢呐腔〕及其它唱腔之后。伴奏乐器由低音虎锣、铙钹、马锣、梆、鼓等打击乐与唢呐、扬琴等乐器组成。

锣鼓谱音字谱说明：

仓 低虎音锣与铙钹同击。

广 低虎音锣单击，蒙音。

切 铙钹单击。

扑 铙钹闷击。

普 铙钹闷击和低音虎锣轻击。

浪　马锣单击。

丢　马锣丢音。

衣　休止。

漳河大鼓音乐　漳河大鼓的音乐由当地的说书腔、花鼓调、十班鼓及部分民歌小调发展衍变而成。

漳河大鼓的唱腔有〔行板〕、〔水波浪〕、〔桑园会〕、〔飞蛾调〕、〔打猪草〕等十余支曲牌。音乐结构为曲牌联缀体。

〔行板〕：〔行板〕是当地打鼓说书的原始唱腔。唱词为七言四句式。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）和有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。一、四句曲调悠长，二、三句曲调短促。第一句落“5”音，第二句落“1”音，第三句落“6”音，第四句落“5”音。腔前腔尾均有有击乐引子和过门。一般用于唱段的开始。例如：

1＝G　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　选自《十绣新当阳》

快击

$\frac{2}{4}$（冬　冬 | 冬打打　冬 ‖: 冬打打　冬冬 | 冬打打　冬 :‖ 冬打　冬打 | 冬打打　冬 |

冬冬冬　冬冬冬 | 冬打打　冬打 | 冬　打）| 【行板】$\frac{3}{4}$ 3 3　3 6 5· 6 i | 6532 1 6 5 6 |

手敲（啊　那个）鼓儿（啊）

3 i 6　5 6 | 3·532 16 5· | $\frac{1}{4}$（打冬冬）| $\frac{2}{4}$ 61 11 3555 |

震天响，（啊）　　各位（那个）同　志们

61 5　6　1 | $\frac{1}{4}$（打冬冬）| $\frac{2}{4}$ 5 3　3 5 61 1 | 5 5　6 1 6 | $\frac{1}{4}$（打冬冬）|

听　我　唱，（啊）　我今（那个）不　把　别的　唱，（啊）

$\frac{2}{4}$ 5 3　3 5 61 1 | $\frac{3}{4}$ 5 6i 5· 6 i | $\frac{2}{4}$ 3　3 21 6 | 5　－ | 0　0 ‖

单唱（那个）十　绣　新当（啊）　阳。（啊）（打 打打 冬打打 冬打 冬）

〔水波浪〕：〔水波浪〕是漳河大鼓的基本唱腔之一。由〔行板〕发展演变而来。长于叙事。唱词为七言四句式。唱腔由一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句构成。第一句落“2”音，第二句落“5”音，第三句落“1”音，第四句落“5”音，过门终止于“2”音。例如：

1 = ♭B

选自《接师傅》
（余怀勋词　石鉴恭配曲　严祥林演唱）

【水波浪】　中速稍快

2/4 35 36 5 | 35 32 1 | 1 2 3 | 5 53 2.（1 | 2321 6561 |
漳水（呀）　滔滔（啊）　入（呀）长江，（啊）

2316 2）| 1 1 23 | 16 2 1 | 6 3 62 | 1. 6 5.（1 |
方（啊）山　巍巍（呀）　披（啊）新　装，（啊）

6165 3563 | 5. 6 56 5）| 22 3 55 | 3536 5 | 3532 1 |
大鼓　冬冬　唱新　曲，

（6532 321）| 255 653 | 235 6 16 | 5.（6 56 | 112 3212 |
新人　新事　谱新　章。（啊）

3212 3236 | 5. 6 5. 6 | 5635 6113 | 2. 3 2. 3 | 2321 6561 | 2 2. ↘|（下略）

〔桑园会〕：〔桑园会〕由花鼓调、〔红绣鞋〕及说书腔融合而成。曲调跳跃活泼。长于表现欢乐愉快的内容。唱词为七言四句式。唱腔为一板一眼（$\frac{3}{4}$拍），四句体结构。第一句落“$\dot{2}$”音，第二句落“5”音，第三句落“$\dot{1}$”音，第四句落“5”音。例如：

1 = G

选自《漳水渡》
（余怀勋词　石鉴恭配曲）

【桑园会】

2/4 $\dot{3}\dot{3}$ $\dot{3}\dot{6}$ $\dot{5}$. $\dot{3}$ | $\dot{5}\dot{2}$ $\dot{3}\dot{2}$ $\dot{1}$ | $6\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}\dot{3}$ $\dot{2}$.（$\dot{1}$ |
漳河（呀）　流水（呀）　入（呀）长　江，（啊）

2 3 2 1 6 5 6 1 | 2 3 1 6 2) | 1 1 2 3 | 1 6 2 1 |

英（啊）雄（呀） 事 迹（呀）

6 3 6 2 | 1. 6 5.（1 | 6 1 6 5 3 5 6 3 | 5. 6 5 6 5) |

千（哪）万 桩，（啊）

2 2 3 5 5 | 3 2 3 6 5. 6 | 3 5 3 2 1.（2 | 6 5 3 5 3 2 1) |

今天 不 把 别 的 表，

2 2 3 6 5 3 | 2 3 5 6 1 6 | 5 - | （下略）

单 表 两 个 小 姑 娘。（啊）

〔飞蛾调〕：〔飞蛾调〕为小调，情绪欢快。唱词由十、十、七、五四句组成。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句结构。第一二句音调悠长，第三四句音调短促。四句的落音分别为"1、5、2、2"。例如：

1 = $^{\flat}$B

选自《接师傅》
（余怀勋词 石鉴恭配曲 严祥林演唱）

【飞蛾调】

$\frac{2}{4}$ 5 3 2 1 | 1. 2 1 2 | (1 1 2 1 2) | 6 3 2 3 1 | (2 1 2 3 1 6) |

（芳）漳 河 水 哗 哗 啦 啦 绕 山 转，

3 2 3 2 | (3 2 1 3 2) | 5. 6 5 6 | (5. 6 5 6) | 2 1 6 1 5 |

拖 拉 机 突 突 突 突 耕 田 忙，

(2 1 6 1 5) | 3 3 2 1 2 | 3 5 2 | 0 3 5 1 6 | 3 2 3 2 |

（合）男 女 老 少 齐 上 阵， 大 打 丰 收 仗！

(0 3̇3̇ 2̇ 2̇ | 0 1̇1̇ 2̇ 2̇ | 0 3̇ 2̇ 3̇ | 1̇ 1̇2̇ 3̇ 1̇ | 2̇ 2̇ 2̇ 2̇ |

1̇ 1̇ 2̇ 3̇ 5̇ | 2̇ 1̇ 6 | 1̇ 6 1̇ 3̇ 5̇ 6 | 5 - |（下略）

〔打猪草〕：漳河大鼓中的〔打猪草〕，是由当地民歌〔打猪草〕与打鼓说书唱腔融合而成的。唱词由五字句的四句组成，唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句结构。四句的落音分别为“1̇、6、6、5”。例如：

1 = C　　　　　　选自《打猪草》

【打猪草】 中速稍快

$\frac{2}{4}$ 5. 5 6 1̇ | 5. 6 1̇ | 5 55 6 1̇ | 5. 6 1̇ | 1̇ 3̇. 5̇ | 1̇ 1̇ 6 |

嫂 子 本 姓 陶，（啊）（呀 嗬子 哟 嗬 哟 呀）上 山 打 猪（哎）

1̇ 1̇ 61̇ 2̇3̇ | 1̇ 6 | 5 3 5 3 | 6 1̇ 3 5 5 5 | 5̇ 5̇ 3̇ 5̇ |

草，（呀）（哟 咳 哟 呀） 昨 天 去 迟 了，（呀）（呀 嗬 子 喂 呀 喂

1̇ 6 | 1̇. 6 1̇ 2̇ 3̇ | 5. 6 1̇ | 3̇ 5̇ 6 5 6 | 5 - |（下略）

哟 呀） 今 天 要 赶 早。 （啊）（喂 呀 哟 喂 哟）

漳河大鼓中除上述主要唱腔之外，还有〔红绣鞋〕、〔洛阳腔〕、〔跑马调〕、〔金货郎〕、〔扇子花〕、〔卖杂货〕、〔桂花调〕以及〔牛擦痒〕、〔唢呐引〕等，于曲目里穿插使用。

漳河大鼓的伴奏往往因人而异，因演唱形式的不同而不同。传统的伴奏乐器有一面书鼓及一副简板。一般是演唱前用鼓板“打闹台”，演唱时在句间、句尾介以长短不等的鼓板点子。舞台演出则加入二胡、扬琴等乐器，可用于随腔伴奏，可用于前奏、过门。

三棒鼓音乐　三棒鼓音乐由凤阳歌演变而成。属单曲体结构。唱词通俗易懂，多为四句一段，每段一道韵辙。唱词最常见的是五、五、七、五四句结构，其次是七言四句结构和长短句。

三棒鼓的唱腔丰富多彩，凡节奏整齐，能应节者均可歌唱。最常见的唱腔是江汉平原一带的俚歌俗曲，或民歌中的"月歌子"。经常演唱的有〔三棒鼓调〕、〔十绣〕、〔凤阳调〕、〔姐望郎〕、〔麻城调〕等等。

〔三棒鼓调〕：〔三棒鼓调〕又叫〔逃水荒调〕。唱词由五、五、七、五四句组成。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句结构，节奏整齐，曲调明快，第一句落"2"音，第二句落"5"音，第三句落"1"音，第四句结束于"5"音，腔前腔尾均伴有过门。例如：

选自《逃水荒》
（吴牛乃演唱　张长安记谱）

1＝C
中速 ♩＝80

【三棒鼓调】

2/4 (0 0 | 6 56 1 | 1235 2321 | 6 56 1216 | 5 5 2) | 1 1 2 15 3 |
(可可 可 匡 匡 匡 匡匡 匡 匡 匡 匡 匡 匡 匡 匡匡) 老 板（哪）不 用

3 2 (2 5) | 6· 1 61 6 | 56 6 (56 5) | 61 1 2 1 | 6 6 56 5 | 6 56 1· 0 |
问，（匡 匡） 我 是 天 门 人，（匡 匡） 年 成 不 好 才 出 门， 出 门

123 2 16 | 6161 2316 | 5 (5 2 | 6 56 1· 0 | 12 3 2 21 | 6 56 1216 | 5 5 5) ‖
出 门（哪） 来 谋 生。（哪）（匡匡 匡 匡 匡 匡 匡匡 匡 匡 匡 匡匡）

〔十绣〕：〔十绣〕属于民歌中一曲多词的"月歌子"形式，唱词由五、五、七三句组成；唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句体，第四句是第三句的重复。其落音是：第一句落"5"，第二句落"1"，第三句落"5"，第四句是第三句的重复也落"5"音。例如：

选自《十绣》
（吴牛乃演唱　张长安记谱）

1＝C
中速 ♩＝88

【十绣】

2/4 (0 0 | 6 5 6 | 2· 3 2 16 | 5 61 6532 | 5· 6 5 2) | 316 5 3 61 |
(可可 可 匡 匡 匡 匡 匡 匡 匡 匡 匡 匡 匡 匡 匡) 一 绣（啊）武 昌

5 (5 2) | 6321 6116 | 23 1 (65 1) | 5 5 6 | 2. 3 2 6 | 5 61 6532 |
城，(匡匡) 百姓 齐了 心，(罗)(匡 匡) 剪了(哇)辫 子(啊)杀官 (哪)

5 - | 5 5 6 | 2. 3 2 6 | 5 61 6532 | 5 (2 5) | (下略)
兵， 剪了 辫 子(哇) 杀 官 (哪) 兵。(匡 匡)

〔凤阳调〕：〔凤阳调〕由安徽传入。唱词基本句式为六、七、七、七四句式，多有增字；唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句结构，四句的尾音分别为：第一、二句落“1”，第三句落“5”，第四句落“1”。第四句之后是一个由虚词和“弹舌”组成的十一小节衬腔。例如：

选自《凤阳歌》
（严顺莉演唱 张长安记谱）

1 = E
中速 ♩= 88

2/4 (0 0 | 5 56 5 32 | 1 12 3255 | 2 2 7656 | 1. 3 23 1) |
(可可 可 匡匡 匡 匡匡 匡 匡匡 匡匡 匡 匡 匡)

【凤阳调】
3. 5 2 3 | 5 (32 5) | 3 2 3532 | 1. (2 65 1) | 5 5 3 5 |
先 筛 鼓，(匡 匡) 后 筛 锣，(匡 匡) 筛鼓 的

6. i 5 3 | 2 2 3532 | 35 1 (65 1) | 1 6 1 2 | 3. 5 2 (5) |
筛 锣 听我 来唱 歌，(匡 匡) 别的 歌 儿

3. 5 2 3 | 5. (6 32 5) | 5 5 3 5 | 6. i 5 3 | 2 3532 |
我 都 不会 唱，(匡 匡) 单唱 一 个 凤阳

35 1 (65 1) | 3 5 3212 | 5. 6 3 | 2321 6 56 | 1. (5) |
歌，(匡 匡) 凤(啊) 阳 歌。(哇 咿嗦 隆冬 锵，

（弹舌）……… （弹舌）……… （弹舌）………

5. 6 5632 | 1 2 1 | 5. 6 5632 | 1 2 1 | 5. 6 5632 |

得 儿 隆冬 锵，得 儿 隆冬 锵，得 儿

（匡匡 匡） （匡匡 匡）

1. 2 3 5 | 2. 1 6 56 | 1 - | （下略）

冬 啊 咿 嘛 隆冬 锵）（匡匡）

〔姐望郎调〕：〔姐望郎调〕由江汉平原的同名俚歌俗曲衍变而来。节奏整齐，曲调轻快。唱词的基本句式为五、五、七、五四句式，有增字；节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），唱腔由长短不等的四句构成，四句的落音分别为“5、1、2、2”。例如：

选自《姐望郎》

（严顺莉演唱 张长安记谱）

1 = A

中速 ♩=80

$\frac{2}{4}$ （0 0 | 2 23 5. 6 | i i2 65 3 | 5. 3 5 35 | 6i 5 i | 2. 3 |

（可可 可 匡匡 匡 匡匡 匡 匡 匡 匡匡 匡匡 匡匡 匡匡 匡

【姐望郎调】

5 65 32 1 | 2 - ）| 2323 i 23 | i 2 2i 5 | i. 6 i 6 | 56 i. |

匡. 匡 匡 匡 匡 匡匡） 正月里 姐望 郎，（啊）（匡匡）纱 灯 挂两 旁，（匡匡）

6 i 6 i | 2323 23i6 | 56 i 0 56 | 6 65 2 | 2. 3 5 | i. 2 5 |

指 望 我的 冤 家 哥 哥 常（啊） 来 往，（啊） 与 奴 与 奴

5. 3 5 35 | 6i 5 1 | 2. 3 | 5 6i 5 1 | 2 - | （下略）

配（呀）配 成 双。（啊）（哎 哟 哎 咳 哎 咳 哟）（匡匡）

〔麻城调〕：〔麻城调〕源于湖北麻城。唱词为五、五、七的三句式；节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），唱腔亦由三句构成，前两句短，第三句长。三句落音分别为“5、1、5”。例如：

1＝A

选自《俏冤家》
（严顺莉演唱　张长安记谱）

中速 ♩＝79

2/4 (0 0 | 6 5 6 | 2 23 21 6 | 5 61 6532 | 5. 6 32 5) |
(可可 可 匡 匡匡 匡匡 匡 匡 0 匡 匡 匡 匡)

【麻城调】
6 6 5 3 61 | 35 5 6 | 1 23 2321 | 16 1. (65 1) | 6 5 6 |
太 阳（啊） 满 天 霞，（呀）(匡匡) 想 起 俏 冤 家，(匡 匡) 想 起 那

2. 3 21 6 | 5 61 6532 | 5 - |（下略）
冤 家 泪（呀） 如 麻。(匡匡)

三棒鼓一人演唱时，边丢棒，边歌唱、边敲锣击鼓；二人演唱时，一人丢棒兼击鼓，一人敲锣，二人同歌；三人演唱增加一把二胡或四胡伴奏。

流传于鄂西南来凤、利川等地的三棒鼓唱腔则有高腔与平腔之分。高腔来自当地山歌；平腔为当地或由外地传入的民间小调。曲调有〔花鼓曲〕、〔来凤调〕、〔四川腔〕、〔山歌调〕、〔四川小调〕、〔花鼓小调〕、〔相思调〕等。

〔花鼓曲〕：〔花鼓曲〕的唱词为五、五、七、五字的四句式唱腔四句结构，节拍为一板一眼（2/4拍）间有一板两眼（3/4拍）。四句唱腔的落音分别为“1、6、2（或1）、5”，句间介以击乐过门。例如：

1＝A

选自《打龙山》
（李逢贵演唱　王兰馨记谱）

中速 ♩＝80

2/4 (打打 打冬冬 | 3/4 当当 当冬冬 当冬冬 | 当当 当当 当冬冬 | 当当 当冬冬 当0 |

当当 冬冬当 冬当 | 当当 当当 冬当 | 当冬当冬 冬冬当 当0) | 【花鼓曲】 5 53 3512 32 1 |
花 鼓 唱 红 军，

2/4 （当当 当 0）| 3/4 2 3 5 3523 1 6· | 2/4 （当当冬 当 0）|

听 我 唱 一 人，

2· 3 5335 | 325 2 |（当当冬 当 0）| 2312 321 | 6 3 2 |

说 起 老 少 都 知 名， 叫 做 （喔） 叫（喔）做

3/4 2312 1 6 5（打打 | 当当 当冬冬 当冬 | 当冬当 当冬当 当冬 |

贺 云 卿。（哪）

当冬当冬 当冬当冬 当 0）| 123 3512 321 | 2/4 （当当冬 当 0）|

提 起 贺 云 卿，

3/4 5 3 3 2 6 | 2/4 （当当冬 当 0）| 5 5 3 3· | 5335 23 1 |

家 住 湖 南 省， 桑 植 县 内 有 门 庭，（哪）

（当 当 冬 当 0）| 1232 321 | 611 1 212 | 1216 5 0 |

洪 家 关 洪 家 关 的 人。 （打 打

3/4 当当 当冬冬 当冬 | 当冬当 当冬当 当冬 | 当冬当冬 当冬冬冬 当 0）|（下略）

〔来凤调〕：〔来凤调〕是来凤一带三棒鼓的主要唱腔。唱词为五、五、七、五四句式，唱腔为四句结构，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍），句间介有简短的击乐过门，段尾有一个较长的击乐过门。唱腔的四句落音分别为“6、6、6、5”。例如：

选自《梁山伯与祝英台》

（张习之 樊玉章演唱 王兰馨记谱）

1 = ^{b}D

中速 ♩=108

3/4 （打打 打打 打冬冬 | 当当 当冬冬 当冬冬 | 当当 当当 当冬冬 | 当当 当冬冬 当冬冬 |

【采凤调】

当当 冬当 冬当 | 当当 当当 冬冬当 | 当当 冬冬当 当 0) | 6 12 1261 16 6 |
不知 何朝 代，（呀）

2/4 (当冬当冬 当 0) | 3/4 1 3 1 12 16 6 | 2/4 (当冬当冬 当 0) |
发生 这事 来，（耶）

1 21 1 12 | 1 31 16 6 | (当冬当冬 当 0) | 6 61 3 12 | 1 6 1 1 |
梁山 伯与 祝英 台，（呀） 流传 （啊） 流（啊）传

3/4 1 12 1. 6 5 (打打 | 当当 当冬冬 当冬冬 | 当当 当当 当冬冬 |
到现 在。 （啊）

当当 当当冬 当 0) | 3 61 3 61 16 6 | 2/4 (当冬当冬 当 0) |
好个 英台 女，（呀）

3/4 61 3 61 3 61 6 | 2/4 (当冬当冬 当 0) | 32 3 61 1 | 61 3 16 6 |
一心读书去， 爹爹祝公 不允许，（呀）

(当冬当冬 当 0) | 6 61 3 23 | 1 6 1 1 | 3/4 3 23 16 5 0 | （下略）
假装 （啊） 假（啊）装 生病 疾。（呀）

〔四川调〕：〔四川调〕的唱词为五、五、七、五字的四句式。唱腔为四句结构，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），前三句长度相等，第四句较前多两小节。利川的三棒鼓艺人常将〔四川调〕用作开场和收尾。唱腔四句落音分别为“2、5、5、5”。例如：

选自《十许郎》

1 = C

中速 ♩= 92

2/4 (冬冬 才冬冬 | 冬 0 | 冬冬 才冬冬 | 冬冬冬 冬 | 冬冬 冬冬冬 | 冬冬 冬冬冬 |

【四川调】

冬 冬不隆冬 | 冬不隆冬 冬冬冬 | 冬冬 冬冬冬 | 冬 0) | 2̇ 5̇ 3̇2̇ i̇ |
三月 桃 花

2̇3̇ 2̇. | 2̇3̇2̇ i̇ 6i̇ i̇6 | 5 - | (冬冬 才) | 6. i̇ 2̇3̇2̇ i̇ | 65 6 5 |
开，（呀） 郎 走（嘛）后 园 来， 桃 之 夭 夭（的）把 花 采，

6 6i̇ 2̇ | 2̇3̇ 2̇i̇ 6 | i̇ 2̇ i̇ 6 | 5 0 | (冬 冬冬 才 |
许 郎 （啊） 许（呀） 郎 把 花 采。（呀）

冬 冬 冬 冬 | 才 0 | 冬 冬 冬 冬 | 才 0 | （下略）

〔四川小调〕：〔四川小调〕的唱词为七言上下句式。唱腔是每句均带有衬句的上下句结构，其中上句衬句短，下句衬句长。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上句落“5”音，下句落“1”音。例如：

选自《小媳妇》
（刘宁安演唱　姚本树记谱）

1 = ♭B

中速 ♩=94

$\frac{2}{4}$ (才冬 才冬冬 | 冬冬 冬冬冬 | 冬冬冬 才 | 才冬 才冬 | 冬 0) |

【四川小调】

2̇2̇ 3̇ 5̇ 5̇3̇ | 3̇ 3̇ 2̇ 3̇i̇ | 3̇ 3̇ 2̇ i̇6 | 5. 6 i̇ | (冬冬 才) |
十八 岁 姑 娘 九 岁 郎，（呀）（哥 哥 嫂 嫂啥）（呀 霍 嘿）

6. i̇ 6 i̇i̇ | i̇ 6i̇ 2̇ i̇ | 2̇i̇6i̇ 2̇ 2̇i̇ | 5. 6 5 | (冬冬 才) |
童 养 媳 妇她 苦 难 当，（夫哇奴的 心 肝 少 儿 郎）

2̇i̇6i̇ 2̇ 2̇i̇ | 5. 6 5 6 | 5 - | (冬才 冬才才 | 冬才才 才才才 |
（夫哇奴的 心 肝 少 儿 小 情 郎）

冬冬 冬冬 | 才 0）| i 22 i 2 | i 2 3 21 | 3. 3 2 i6 |
人家的 丈夫 像丈 夫，（哇）（哥 哥 嫂 嫂）

5. 6 i | 6 ii 6 i | 6i2i 2 i | 2i6i 2 2i | 5. 6 5 |
（呀 霍 嘿）奴家的 丈夫 像他妈个 猪。（哇）（夫啊奴的 心肝 少 儿 郎）

（冬冬 才）| 2i6i 2 2i | 5 6 5 6 | 5 - |（冬才 冬才才 |
（夫啊奴的 心肝 少儿 小情 郎）

冬 冬冬 才 才 | 冬 冬 冬 冬 | 才 冬 才 冬 | 才 0）|（下略）

〔山歌调〕：〔山歌调〕由当地的高腔五句子山歌衍变而来。唱词为七言五句式。唱腔为五句体，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）。五句的落音分别为"$\dot{2}$、6、$\dot{2}$、6、$\dot{1}$"。例如：

选自《手把槐树望郎来》
（权友华演唱 姚本树记谱）

1 = D

快速 ♩=100

$\frac{2}{4}$（冬冬 打冬冬 | 冬冬 冬打打 | 冬不隆冬 冬不隆冬 | 冬打打 打冬冬 | 冬打冬 冬冬 |

【山歌调】

冬）0 23 | 2 3 5 3 | 2 3 i 2 |（打冬冬 冬）2 | 2. 3 i 2 |
（那个）情 妹儿 当门 一 树 槐，（耶） （啊）手 把 槐 树

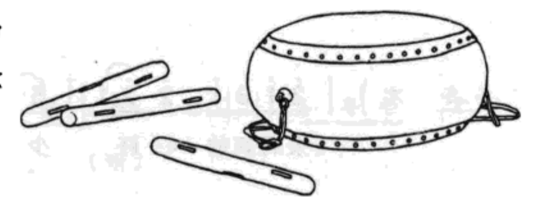
3532 i 6 |（打冬冬 冬）6 | 6 i i 6 | i 6 i 2 |（冬冬冬 冬）|
望 郎 来，（呀） （啊）娘 问 女 儿 望 啥 子，

2 3 i 2 | i 6 6 |（打冬冬 冬）| i i | $\frac{3}{4}$ 0 2 2 3 3 2 | $\frac{2}{4}$ i 2 6 |
我 望 槐 花 几 时 开， （哥 哇 哎） （啊）不 好 说 是（啊）

X XX 0 66 | 1 6 3̇ 3̇2̇ | 1̇ - | (冬冬 冬打打 | 冬冬 冬不隆冬 |
〔哈 子嘛〕 （那个）望 郎 来。（呀）

冬不隆冬 冬打打 | 冬打打 冬冬冬 | 冬 0) ‖

三棒鼓的伴奏乐器，只一个小鼓，一个马锣。演唱时，仅以鼓棒敲击鼓边随腔击节，全部伴奏分为前奏、长过门与短过门三种形式。



前奏锣鼓：

3/4 打打 打打打 打打打 | 当当 当冬冬 当冬冬 | 当当 当当 当冬冬 |

当当 当冬冬 当冬冬 | 2/4 当当 冬当 | 3/4 当当 当当 当冬冬 | 当冬冬 当冬冬 当 0 ‖

长过门锣鼓：

打当 | 3/4 当当 当冬冬 当冬冬 | 当当 当当 当冬冬 | 当当 当冬冬 当 0 ‖

短过门锣鼓：

当 当 当 0 ‖

锣鼓谱音字谱说明：

打	击鼓边。
冬	鼓单击。
不隆	鼓双槌击。
才	小锣单击。
匡	马锣、鼓同击。
可	钱棍击鼓边木架。

郧阳花鼓子音乐　郧阳花鼓子音乐，一说由当地锣鼓曲中的“阳锣鼓”衍变而来，一说出于当地的灯歌。

郧阳花鼓子的唱词有七字句、十字句和垛子句等结构形式。唱腔有〔山腔〕、〔山腔带垛〕、〔平腔〕、〔沓腔〕。节拍均为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），节奏鲜明，曲调流畅。属曲牌联缀体结构。

〔山腔〕：〔山腔〕唱词为七言四句式结构，它的曲调高昂、粗犷、奔放。起腔句的起音可从“1”或“2”起，亦可从“3”起，但落音均较稳定，四句落音分别为“$\underset{\cdot}{6}$、$\underset{\cdot}{5}$、$\underset{\cdot}{6}$、$\underset{\cdot}{5}$”，一般情况下一二句连在一起演唱，二三句间有两小节锣鼓过门，三四句间有三小节锣鼓过门，第四句后有一个较长的锣鼓过门。例如：

选自《丫丫和花花》
（王荣萱演唱　荣萱记谱）

1 = ♭E

中速 ♩=98

【山腔】稍慢

一声（哪）春雷　动天（哪）

下，（呀　啊）神州　无处　不飞　（哟）　花，（呀　啊）

咱 村的　故事　真不　（呀）　少，（喂　哎　呀）

（哎　呀）唱的是　丫丫　和花（呀）　花。（呀　啊）

（下略）

〔山腔带垛〕:〔山腔带垛〕由〔山腔〕及〔垛板〕两个部分组合而成。〔山腔〕的唱词为七言四句式,〔垛板〕的字数、句数可多可少,可长可短,有似说似唱的特点。〔山腔带垛〕中的〔垛板〕一般是在〔山腔〕第三句之后起垛。〔垛板〕句子的落音多为“3、5”唱完〔垛板〕之后转入〔山腔〕的第四句结束。是用来表唱故事的重要曲牌。例如:

选自《吃火炭》
(郭贵恩演唱　王荣萱记谱)

1 = C

中速　♩=78

【山腔带垛】(山腔)

2/4 (打冬 冬 | 仓仓 令仓 | 令令 仓) | 3 1 2 5 3 | 3 36 6 53 | 3 5 3 2 16 0 |
过一个 沟来 上个(哟) 坡,(哟 噢)

6 65 3 3 | 3 3 2 1 | 7 6 5 | (仓令令 令令 | 仓仓 令) | 2 1 2 3 3 3 |
(哪)我赶 一家 门上(哟) 过,(呀 啊) 这一家 正在(哩)

2361 6 | 16 3 21 6 | (仓令冬 令令 | 令仓 令令 | 令仓 令) | (垛板) 3576 5 30 |
朝年 (哪)客,(耶 哎 呀) (噢 哟呼 嗨)

3 1 2 3576 | 6 56 53 0 | 3553 5 3 3 | 7 56 6 53 | 2 1 2 3576 |
堂屋里 放了一个 大方 桌, 桌子上 备了(个)十个的 碗,(哟) 中间(哪)放了一个

6 5 6 53 0 | 3553 5 3 | 7276 5 3 | 2 1 2 3576 | 6 5 6 53 0 |
大暖(哪)锅, 暖锅里 炖的 是牛 肉,(哟)中间是 着着的 板炭(哪)火,

6 5 777 6 | 6 5 6 5 | 35 3 5 3 | 7 6 7 6 3 | 2 1 2 3 76 |
那咕 咕噜噜(哪)在煮(哇)着。这一家 请了 八个(的)客,(哟)那八个 客人就

6 56 5· 0 | 3 5 3 5 3 | 7656 6 30 | 6 56 5627 | 655 6 5· 0 |
一 班儿 坐, (哪)请 了 七个 是睁的 眼, 把一个 算命瞎子 打起单(哪)坐。

5 3 5 5 3 | 5 3 5 53 | X 6 X 66 | 7 67 5· 0 | 稍快 1 16 6 56 |
七个 睁眼(哪)手拿 筷子 请(哪)请(哪哪)都吃 肉, 算命 瞎子他

6 5 6 2 7 6 | 6553 5· 0 | 6 65 6 6 | 6 5 3 5 3 | 6 56 7 7 6 |
拿着(哪)筷子他 卯道* 戳。(哪)左一 戳(呀) 右一(呀)戳,(呀)(哪)恁一 戳来(个)

6 53 5 3 | 1 1 6 2376 | 6 5 3 5· 0 | 5 6 6 3 3 3 | 7 56 6 30 |
恁一 戳,(呀)刚好(哪)戳进那 大暖(哪)锅。(哪)夹了 一个(哪)板炭 火,

2 12 376 | 6 53 5 | 3555 677 7 | 7 65 5 | 3 5 32 1 6 | (山腔) 7 65 3 3 3 |
(哪)糊里 糊涂往 嘴里 嚼,是么样 菜头(哪)恁热 (呀)火,(呀 啊) 长到 恁大还

35 3 3537 | 6 76 5 | (令仓 令令 | 仓 仓 令 | 仓令 令令 |
没 有 吃(哟) 过。(呀 啊)

仓仓 令 | 仓仓 令 | 仓冬 仓仓 | 令仓 令令 | 仓· 仓 冬令 | 仓 0) | (下略)

* 卯道:方言,使劲。

〔平腔〕:〔平腔〕唱词为七言四句式,长于叙事,唱腔比较平稳,为四句结构。四句的落音分别为"2、5、6、5"。如:

1 = ♭E

选自《小菜造反》
(王荣萱演唱 荣萱记谱)

中速 ♩=96

2/4 (0 台 | 台 台 | 台冬 令冬冬 | 仓仓 令仓 | 仓冬冬冬 仓冬冬冬 | 仓冬冬冬 仓冬冬冬 |

仓冬冬冬 令冬 | 仓冬冬 令冬冬冬 | 仓冬冬 令冬 | 令冬仓 令冬冬 | 仓冬冬 仓冬仓 | 令冬 仓) |

【平腔】
1· 2 3 3 | 2 21 6 | 1· 3 2 | 2 21 6 6 | 1 2 32 | 1 16 5 | (仓冬 令冬 |
锣 鼓 打得 响阵 (哪)阵, (哪)听唱 小菜 动 刀 兵,(哪 啊)

仓仓 台) | 6· 6 1 6 | 1 5 | 6 56 1 6 | (仓冬冬 令仓 | 令仓 令冬冬 | 令仓 台) |
莲 子 生在 红 莲 藕,(哇 哎呀)

1. 3 2 | 2. 1 6 6 | 1 2 32 | 1 16 5 | (仓冬冬 令仓 | 令仓 令冬 |
(哟 喂)葫 芦 上殿 报 知 情。(哪 啊)

仓冬冬 令仓 | 令仓 令冬 | 令仓 令冬 | 仓. 令 仓冬 | 令冬 仓 |

令仓 令仓 | 令冬 仓. 仓 | 令冬 仓) | (下略)

〔塌腔〕:〔塌腔〕的唱词为七言四字句,长于叙事。其结构与〔垛板〕相似。其唱腔为在第三四句间加垛的四句体。四句落音分别为"6、5、5、5",垛句单句落"5"音,下句双句落"6"音。例如:

选自《十盏灯》
(李兴富演唱 王荣董记谱)

1 = ♭E

中速 ♩=96

2/4 (台 | 台 台 | 台冬 令冬冬 | 仓仓 令仓 | 令冬冬冬 仓冬冬冬 | 仓冬冬冬 仓冬冬冬 |

仓冬冬冬 令冬 | 仓冬冬 令冬冬冬 | 仓冬冬 仓冬 | 令冬仓 令冬冬 | 仓冬冬 仓冬仓 | 令冬 仓) |

【塌腔】
5. 6 1 61 | 6165 5 | 6 27 65 6 | 1 6 6 66 | 6 6 65353 |
喜 盈 盈(嘞) 笑 盈 (哪)盈,(嘞 哎) 正 月 十 五的 玩 花(呀)

5 56 5 | (仓冬冬 仓仓 | 令仓 仓) | 1 6 6756 | 61 3 5 |
灯,(哪 啊) 走 头 鳌 (么)鱼 灯 一 (呀)

稍慢
6 56 1 65 | (仓冬冬 仓仓 | 冬冬仓 令冬冬 | 令仓 台) | 3 31 765 |
盏,(哪 哎 呀) 二 仙 传 道(哩)

563 50 | 13 133 | 16 6 53 | 353 17 | 653 50 |
二 盏 灯, 三 战 吕 布(的) 灯 三 盏,(哪) 四 马 投 唐 四 盏 灯,

1. 6 1 3 | 1 6 6 5 3 | 5 3 3 1 | 6 5 3 5 0 |
五 子 登 科 灯 五 盏，（哪） 六 合 同 春 六 盏 灯，

3. 1 3 3 | 1 5 6 6 5 3 | 3 3 1 7 6 7 6 | 6 5 3 5 0 |
七 星 北 斗 灯 七 盏，（哪） 八 仙 庆 寿 八 盏 灯，

1 1 6 1 3 | 1 5 6 6 5 3 | 3 1 7 6 6 5 | 5 6 5 3 5 0 | （下略）
九 里 山 上 灯 九 盏，（哪） 十 面 埋 伏 十 盏 灯。

传统的花鼓子无管弦伴奏，伴奏乐器仅有鼓、锣、镲、扛锣（又叫擦锣、马锣），演唱时边敲边唱。中华人民共和国成立之后，花鼓子被搬上了舞台，由于新曲目表演的需要，除保留了原击节乐器之外，还增加了二胡、扬琴、三弦、唢呐等伴奏乐器。曲谱中“台”为马锣鼓声，“冬”为鼓声，“仓”为锣声，“令”为小锣声。

兴山围鼓音乐　兴山围鼓音乐分为玩曲、戏曲和武曲三类。玩曲类皆为民间小调，如〔探郎〕、〔闹五更〕、〔孟姜女〕、〔肚儿疼〕等；戏曲类曲牌，有兴山采堂戏（花鼓戏），如〔四平〕、〔陶腔〕、〔汉腔〕等，也有陕南八岔戏，如〔八岔子〕、〔拉花腔〕等；武曲类多来自道教音乐耍曲器乐曲牌，用以表现热烈、庄重的气氛，如〔背靠背〕、〔备马〕、〔上天梯〕等。这类曲牌只在隆重的氛围中演奏，如武当山进香，花轿进门，或丧事守灵和棺木入井，平常不吹奏。唱腔结构为曲牌体。

围鼓音乐节奏较平稳，节拍多以一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），兼有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍。）玩曲类唱词主要有七字四句式，七、七、五、五四句式；五、五、七、五四句式；全十字以及七、五、七、五、五、五、十字的七句式等。戏曲类较单一，主要为七字句、五字句或十字句，兼有别体。

兴山围鼓的主要曲牌，艺人称之谓“五曲”、“五腔”、“五板”，但已不能确认其曲名了。民间常用的有〔肚儿疼〕、〔雪花飘〕、〔月望郎〕、〔朝阳歌〕、〔老蛮腔〕、〔钉缸〕、〔四平头子〕、〔四平〕等曲牌。

〔肚儿疼〕：〔肚儿疼〕又叫〔王大嫂〕。唱词为十、十、四、十句格的四句组成，有增字。节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）。唱腔为四句结构，四句落音分别为“2、2、2、5”，情绪欢快而又诙谐。例如：

1＝G

选自《王大嫂》
（李永久演唱　王庆源记谱）

【肚儿疼】♩＝90

$\frac{2}{4}$ 2 2 5 | 2 2 5 | i 6 5 3 5 | 3 2 1 6 2 | 2 2 5 | 2 2 5 |
王 大 嫂 王 大 嫂 肚 儿 有 些 疼，（啦 啊） 王 大 嫂 王 大 嫂
打 冬冬 匡 打 冬冬 匡 打 匡 打 匡 匡 车车 匡 打 冬冬 匡 打 冬冬 匡

i 65 35 | 3/4 3216 2 - | 2/4 0 0 | 0 0 ‖: i 65 35 |
肚儿 有些 疼，（啦 啊） 肚儿 有些
打匡 打匡 匡 车车 匡 打冬冬 匡.车 一车 匡车车 匡 打匡 打匡

3216 2 :‖ 3216 2 | 1235 2· 6 | 3/4 1 1 2 6 5 | 1 65 6 5· |（下略）
疼，（啦 啊）灌胡椒 面 喝开 水， 喝了 就好 了 好了 好 了。
匡 车车 匡 打冬 匡 匡 车车 匡 匡匡 一车 匡 打 打打 打 匡.）

〔雪花飘〕：〔雪花飘〕唱词为八、八、六、七句格的长短句式，有加字。唱腔节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）的四句结构。四句落音分别为“5、1、6、5”。例如：

选自《雪花飘》
（唐洪裕演唱 王庆源记谱）

1 = G

【雪花飘】♩＝90

2/4 4 5 6 6 | 5 5 6 | 4 5 6 6 | 5· 6 | 4· 5 4 5 | 6 6 5 |
雪花 飘（呃）飘（呃） 雪花 飘（呃）飘， 飘 上 飘 下
丁 丁 丁 丁 丁 丁 丁丁 丁 丁 丁 丁

2 12 5 32 | 32 1· | 0 0 | 0 0 | 23 1 2 | 2· 3 5 |
三丈 三尺 高，（呃） 飘 一 个 雪 美 人，
丁 丁 丁 丁冬冬 匡.车 一车 匡车车 匡 丁.冬 丁 匡车车 匡

22 23 2321 | 12 6 1 | 3/4 23 2 16 5 | 1 21 61 5· |（下略）
隔在（那个）河 （呃） 东（呃） 桥（呃） 河东 桥。（呃）
丁 丁 丁 丁 丁 丁 丁 打 打打 打 匡）

〔月望郎〕：〔月望郎〕的唱词为七、五、七、五、五、五、十的七句式。长于叙事，亦可表现欢快或哀愁的情绪。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）的七句体。七句落音前四句均落“1”音，五、六、七句分别为“2、2、5”音。例如：

1 = G

选自《月望郎》
（关启坤演唱　王庆源记谱）

【月望郎】 ♩=90

正月里来是新年，（呖）
万象更新乐丰年，（呖）
丁 丁 丁 丁 丁 丁 丁匡 一打 匡.车 一车 匡

喜笑欢，（呖） 想思对谁言，（啦） 看看奴容
低头难得言，（呖）
丁 丁 丁 丁 匡.车 一车 匡 丁冬 丁 匡 车车 匡 一匡 一车车

颜，（啦）恨才郎空发恨 诉说一番诉说一番。 （下略）
匡 车车 匡 一 匡 一 匡.车 匡匡 一匡 一 车 匡 打打打 打 匡

〔朝阳歌〕：〔朝阳歌〕的唱词已佚。唱腔有多种变体，节奏富于变化，音调起伏跌宕。节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）。唱腔由四句构成，第一句落“2”音；第二句落“1”音；第三句落“$\underset{\cdot}{5}$”音；第四句落“1”音。例如：

1 = G

（陈盛德演奏　王庆源记谱）

【朝阳歌】 ♩=72

唢呐

锣鼓经

丁 丁 丁 丁 丁 丁 丁 丁 丁 丁 丁

丁 丁 丁 丁 丁 丁匡 一打 匡.车 一车 匡车车 匡

1 65 61 5 | 1 6 5 | 65 1 6 | 5 - | 5. 6 1. 6 |
丁 丁 | 丁 丁冬冬 | 匡 匡 一车 | 匡 丁 | 丁 丁 |

56 1 65 | 24 1 2 | 3/4 5 i 6i 5 42 | 2/4 1 65 24 1 | 2 1. ‖
丁 丁 | 丁 丁 | 3/4 丁 丁 丁 | 2/4 丁 丁 | 丁匡 一打 ‖

〔老蛮腔〕：〔老蛮腔〕亦名〔蛮曲〕，唱词已佚，腔调众多。有〔老蛮腔〕、〔河南蛮腔〕、〔陕西蛮腔〕之分，虽曲调各异，但其结构却基本相同。

〔老蛮腔〕节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍），唱腔由三句构成。第一句落音"5"，第二句落音"1"，第三句终止于"5"音。例如：

1＝G （陈盛德演奏 王庆源记谱）

【老蛮腔】 ♩＝90

2/4 2 2 5 32 | 3216 5 | 5 32 3216 | 2 2 5 32 | 1216 5 | 3/4 61 5 6 5. |
（一匡 一打

2/4 匡. 车 一车 | 匡车一车 匡） | 2 2 5 32 | 3216 5 | 3/4 1 65 23 1. |
（一 匡 一打

2/4 匡车 匡车 | 匡车车 匡） | 2 2 5 32 | 3216 5 | 3/4 1 65 6 5. ‖

〔钉缸〕：〔钉缸〕也叫〔缸调〕、〔王大娘补缸〕，曲调流畅，易于上口，一唱众和，气氛热烈欢快。唱词为七字上下句式，多段唱词反复演唱。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上下句结构。上句落"2"音，下句落"5"音。例如：

选自《王大娘补缸》

1＝G （赵德斌演唱 王庆源记谱）

【钉缸】 ♩＝90

1. 2 1 2 | 1 65 5 | 6532 12 5 | 32 1 2. 3 | 1. 235 2 | 0 0 |
王 大 娘（啊）去 补 缸，（呀 儿 呀 伙 衣 儿 伙 衣 儿 伙）
（丁 丁 丁 丁冬冬 匡匡 一 匡 一 车 匡 匡 车车 匡 匡车 匡车

0　0 | 6 1 2321 | 6 56 1 | 2161 5 | 6561 5 | 1·6 56 1 | 65 6 5 |（下略）
打破旧缸 赔新 缸。〔豆里 郎 豆里 郎 豆 里 郎 豆 郎 里 郎〕
匡车一车 匡 丁 丁 丁 丁 丁冬冬 匡 丁冬冬 匡 匡 匡 一 匡 一 车 匡）

〔四平头子〕：〔四平头子〕是以唱〔四平〕为主的曲目之前奏音乐。演唱〔四平〕类曲目时，可先奏此曲，亦可不奏此曲而直接进入〔四平〕。

〔四平头子〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍），音乐为长短不等的上下句式结构，上句落“2”音，下句落“5”音。例如：

1＝F　（王万海演奏　王庆源记谱）

【四平头子】♩＝108

2/4 6 5 6 | 2 76 2 2 | 5·3 2 5 | 3/4 3216 23 2· | 2/4 匡·车 一车 |
（打匡 一打

匡车车 匡）| 5·3 2 5 | 3216 6·6 | 6 2 2 76 | 3/4 5 5 － |
（匡车车 匡车

2/4 匡车一车 匡）| 5653 2 53 | 3/4 2361 23 2· | 2/4 匡·车 匡车 |
（打匡 一打

一车 匡）| 5653 2 2 | 0 53 2 2 | 0 56 2 2 | 0 53 2323 |

3/4 21 6 1 1 7 | 2/4 6·7 6 7 | 3/4 6 2 2 76 5 32 | 3535 6 5· |（下略）
匡匡 一匡 一打

演奏〔四平头子〕时，马锣每拍一击，嘣子随旋律自由演奏。

〔小货郎担〕：〔小货郎担〕的唱词为五、五、七、五词格的四句式，曲调情绪欢快且具叙事性，唱腔为四句体，四句落音分别为“2、5、1、5”。例如：

1＝G　选自《货郎担》
（张连新演唱　王庆源记谱）

【小货郎担】♩＝120

2/4 6 11 231 | 3 2 16 | 1232 1 61 | 5 5· | 1 6 11 |
货郎子 本 姓 范，（哎） 家 住 在 河 南，（啦） 挑 起（的个）
丁 丁 丁 丁冬冬 匡 匡 一 车 匡 丁 丁 丁

2 3 2 16 | 5· 6 1 | 2321 6121 | 6 5 6 | 5 - | （下略）
担 子 四 乡 转 大 街 走 一 趟。（啦）
丁 丁 丁 丁 丁 丁 丁匡 丁冬冬 匡 -）

兴山围鼓中的玩曲多是单曲体，曲牌名即曲目名。戏曲中的〔四平〕、〔汉腔〕及〔陶腔〕的曲目多是曲牌联缀体结构，并各有其联缀程式，可表现多种情绪。传统曲目有《昭君和番》、《山伯访友》等。连接规律一般为：〔四平头子〕、〔四平〕、〔乔大娘〕、〔打腔〕，再加〔开门曲〕或〔补丁〕、〔放流〕、〔陶腔〕、〔乔大娘〕等。

武曲子是兴山围鼓中专为器乐演奏的一类，情绪欢快，气氛热烈，一般多由两支曲牌联缀演奏，第一支曲子常处于变化之中，而第二支曲子则固定不变。

兴山围鼓的伴奏乐器，传说的八人班子时有笙、箫、管、笛和云锣、勾锣、小镲已不复见，已知通行的乐器及形制为：

唢呐，常用一至二支。以铜杆为贵，民间多为木杆，以泡桐木为优。

围鼓，一架。由一个小鼓和一个单皮的嘣子组成。

大锣，一面。直径三十五厘米左右，平面无膛，窄边（约一点五厘米），发音较“苏”。据艺人传，以老河口出产的大锣最为有名。

叶子，一副。即大铙，直径三十二厘米左右，铙帽直径约八厘米。叶片较薄。在伴奏中用于“填空”，艺人常说，围鼓打得好不好，就看“叶子”会不会加花。即在基本锣鼓点上，叶子要尽量加花变奏，不断地翻新变化。

马锣，主要用来控制演奏速度和掌板，每拍一击（称“打单点”）或二击（称“打双点”），可抛奏。演奏时，锣槌亦可夹于食、中指，或中、无名指，或无名、小指之间。

唢呐吹奏，用八个音孔，故又称“八音子”，不用循环换气。含哨子有两种方法，既可平放（哨子与嘴唇平行，哨子较硬常用此法），又可竖放（哨子与嘴唇垂直，哨子较软多用此法，以免堵音）。吹奏有两种指法（调），一是筒音作“2”，艺人称为“宫调”；一是筒音作“$\underset{\cdot}{5}$”，艺人称为“平调”（或“平音”）。两支唢呐吹奏平调时，可用“双吹”，即在两个八度上吹奏，俗称“老配少”或“上下手”。

围鼓为指挥乐器，所奏曲牌、起板、落板、速度、感情等全由鼓手手部动作指挥，称为“手份”、“手音”或“耍调子”。

鼓槌的握法，除通常的拇、食指之间捏槌法外，还常将鼓槌夹于食、中指或中、无名指或无名、小指之间，既可用“阴手”（手心朝下），也可用“阳手”（手心向上）击鼓，演奏起来双手上下翻飞，左右起舞，花样层出不穷。

兴山围鼓中的锣鼓牌子丰富多彩。一般是蛮曲后击打〔回头望幺板〕，武曲后击打〔句二三〕，玩曲后击打〔双七子幺板〕。

兴山围鼓的唱腔与锣鼓的配合，有三种形式：

1、唱腔从头至尾伴以锣鼓，艺人称为“打包锣”。这种形式气氛热烈，如〔肚儿疼〕等。

2、唱腔不伴锣鼓，只在过门处出现锣鼓。这种形式清新素淡，如《蛮腔》等。

3、唱腔的局部伴以锣鼓，气氛介乎以上两者之间，主要在于锣鼓伴奏部分的多寡如《月望郎》等。

兴山围鼓的吹奏特点，是“抢锣”而奏（也称“抢板”），即唢呐抢在最后一槌锣上进入。

锣鼓谱音字谱说明：

打　嘣子单击。

冬　鼓单击。

匡　大锣单击。

车　叶子单击。

丁　马锣单击。

一　马锣单击。

满堂音音乐　满堂音音乐源于荆河戏南北路唱腔。在鹤峰县的流传过程中，又吸收了当地的傩戏、柳子戏音乐及部分民间小调。

满堂音的唱词多为七言上下句式。唱腔属板腔体结构。

满堂音的唱腔有〔琵琶板〕、〔唢呐板〕、〔苦板〕、〔滚板〕及〔红纳袄〕等。〔琵琶板〕是满堂音的主要唱腔，因曲目中角色行当的不同，生、旦、净、丑各有其腔。

〔琵琶板生腔〕：〔琵琶板生腔〕为生角唱腔。节奏明快轻盈，旋律舒展平稳，长于叙事。生腔以真嗓吐字，假嗓甩腔。唱词多为七言上下句式，若干上下句为一段，段落结尾处要另加一句结束。其唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句式，上句落“$\underset{\cdot}{5}$”音，下句落“1”音。段落结尾时另加一句落“$\underset{\cdot}{5}$”音。为适应不同的唱词句式，常以压缩上句的前半句或变换上下句的位置予以补充。例如。

选自《双麒麟》

（张自海演唱　陈鹤城记谱）

1 = #F

快速 ♩= 126

$\frac{2}{4}$ (5 5 | 5 5 | 6 55 5 5 | 1 1 2 2 | 5 55 5 5 | 5 3 5 5 | 2 22 3 2 |

【琵琶板生腔】

1 1 5 | 2 2 3 2 | 1 -) | *mf* 1 61 2 32 | 1. 6 | 5 - |

小学生 (哎)

1 61 1 61 | 2 65 | 5. 6 66 | 5 - | (6 55 5 5 | 1 1 2 2 |

打坐在(呀)书房门,(罗 安)

5 55 5 5 | 5 3 5 5 | 2 22 3 2 | 1 1 5 | 2 22 3 2) | 1 61 2 32 |

展开(的呀

1. 6 | 5 - | 2. 3 1 1 | 23 3 23 | *f* 2 3 2 | 1 (5 5 |

安) 书本(啦)攻五(啊)经。(哪 嗬 欧)

6 55 5 5 | 1 1 2 2 | 5 55 5 5 | 5 3 5 5 | 2 2 3 3 | 1 1 5 |

2 2 3 2) | *mf* 23 1 2 32 | 1. 6 | 5 - | 2. 3 1 | 2 3 6 1 |

又读(的呀 安) 千字文一

5 6 6 | 5 (5 5 | 6 55 5 5 | 1 1 2 2 | 5 55 5 5 | 5 3 5 5 |

本,(哪 哎)

2 2 3 2 | 1 1 5 | 2 2 3 2) | 23 1 2 32 | 1. 6 | 6. 3 1 6 |

又读(哇) 一本(哪)

6 62 1 | (6 5 5 | 1 1 5 | 2 2 3 2) | 1 61 2 32 | 1. 6 |

劝世文。 五经(的呀

5 - | 6 1 1 61 | 2. 3 5 5 | *f* 1 6 6 6 | 5 - | (下略)

安) 四书(哇又)都读(哇)尽。(哪 安)

〔琵琶板旦腔〕：〔琵琶板旦腔〕表现力强，适宜于倾诉述说，曲调近似口语，唱词以七字句为主，上下句式。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句体，落音均为“5”，前半句有假嗓滑音，后半句有固定的假嗓甩腔。例如：

选自《双麒麟》

（张自海演唱　陈鹤城记谱）

1 = E

快速 ♩=120

2/4 (5 5 | 6 55 5 5 | 1 1 2 2 | 5 55 5 5 | 5 3 5 5 | 2 22 3 3 | 1 1 5 |

2 2 3 | 1) 【琵琶板旦腔】 *mf* 0 2 | 2 2 2 | 2 7 | 6· 0 7 |

我 坐 绣 楼 （哎 哦）

7 3 2 | 6· i 7 6 | 5 (5 5 | 6 55 5 5 | 1 1 2 2 | 5 55 5 5 |

把 夫 （哎）叹，（哎）

5 3 5 5 | 2 22 3 3 | 1 1 5 | 2 2 3·) 2 | 2 2 2 | 6 5 5 |

（我） 叹 一 声 （哎

3 0 0 | 2 2 7 | 67 5 5 | 6· i 7 6 | 5 - | (6 55 5 5 |

呀） 奴 的 夫（啊）好 为 （呀）难。（嘞）

1 1 2 2 | 5 55 5 5 | 5 3 5 5 | 2 22 3 3 | 1 1 5 | 2 22 3·) *mf* 7 |

（你）

2 2 2 2 | 6 - | 3 0 0· 7 | 2 3 2 | *f* 2 7 6 | 5 - |

进 朝 廊（啊 哎 呀 是） 求 高 （哇） 官，（哎）

(6 55 5 5 | 1 1 5 | 2 22 3·) *mf* 7 | 2 2 2 | 2 i | 6 - |

（是） 人 不 （的 哎）

f 3 7 2 2 7 | 3 2 2 | *mf* 6· i 7 6 | 5 - | （下略）

归 回 （耶） 书 未 （耶） 传。（嘞）

〔琵琶板净腔〕：〔琵琶板净腔〕的唱词为七言上下句式，长于叙事。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句结构。演唱时用真嗓，曲调粗犷、平直。由若干上下句构成一段，上句落音“5”，下句落音“1”，段落结尾处是一单句，落“5”音。句间介以过门。例如：

选自《薛刚反唐》
（张自海演唱　陈鹤城记谱）

1 = #F

快速 ♩=132

2/4 (5 5 | 6 55 5 5 | 1 1 2 2 | 5 55 5 5 | 5 3 5 5 | 2 22 3 2 |

【琵琶板净腔】

1 1 5 | 2 2 3 2 | 1.) 6 | 61 1 232 | 1. 6 | 5 - |
（我）来　在（呀）

2 1 1 | 16 1 1 | 5. 6 6 6 | 5 - | (6 55 5 5 | 1 1 2 2 |
丫头　的宝帐　　前（哪），

5 55 5 5 | 5 3 5 5 | 2 22 3 2 | 1 1 5 | 2 2 3 2 | 1.) 1 |
（你）

61 1 2 32 | 1. 6 | 1. 6 1 6 | 6123 1 | (6 5 5 | 1 1 5 |
细　听　得　　我　自（啊）说根　源。

2 22 3 2 | 1 1 5 | 2 2 3) 0 | （中略） 0 2 | 2323 1 23 |
我　一　辈　祖（哇）

1. 6 | 5 - | 2. 3 1 23 | 5 6 6 | 5 - | （下略）
是　薛　恒（哪）　安。

〔琵琶板丑腔〕：〔琵琶板丑腔〕由生腔衍变而成，诙谐活泼，富于情趣，唱词、唱腔结构均与生腔相同。其唱腔亦为上下句结，上句长，下句短。上句可落“5”音，亦可落“1”音，下句皆落“5”音。在反复演唱多段唱词时，也可以变为上句短下句长。例如：

选自《双麒麟》
（张自海演唱　陈鹤城记谱）

1 = F

快速 ♩=126

2/4 (5 5 | 5 5 | 6 6 5 | 1 1 5 | 6 5 1 5 | 3/4 6 5 1 2 5 |

2/4 5 3 5 | 2 3 1 | 2 3 1 | 6 5 1 5 | 6 5 1 2 | 5 -) |

【琵琶板丑腔】

mf 1 6 1 2 3 | 1· 6 | 5 - | 3 5 5 5 | 3 5 3 5 | *f* 1 *mf* 6 6 |

一出（啊 哈 哎） 门 来（我）四 下 观，（罗 嗬

5 5 | 6· 5 4 | 5 5 6 | 5 - | (6 5 1 5 | 3/4 6 5 1 2 5 |

嗨 呀 嗨 里 嗨 嗨 呀 嗬 嗨）

2/4 5 3 5 | 2 3 1 | 2 3 1 | 6 5 1 5 | 6 5 1 2 | 5) 5 |

我

f 2 1 1 2 | *mf* 1· 6 | 5 - | *f* 2 1 1 6 | *mf* 3 1 3 5 | 6 5 6 |

观 的 是（啊 哈 哎） 绿 的 水（呀）青 的 山。（哪 嗬

5 5 | (6 5 1 5 | 3/4 6 5 1 2 5 | 2/4 5 3 5 | 2 3 1 | 2 3 1 |

嗨 呀）

6 5 1 5 | 6 5 1 2 | 5 -) | *f* 2 6 6 1 6 | 6 1 6 1 | (6 5 1 |

青 山 绿 水 年 年 在，

6 5 1) | *mf* 1 1 1 | 6 1 1 1 | 5 3 1 | 5 5 6 | 5 - |

人 老 了 何 从 就 转 少 年。（哪 嗬 嗨

6 5 4 | 5 5 6 | 5 5 | (6 5 1 5 | 3/4 6 5 1 2 5 | （下略）

嗨 里 嗨 嗨 呀 嗬 嗨 呀）

〔唢呐板〕：〔唢呐板〕由“起板”、“中板”和“幺板”组成，在满堂音中不单独演唱，一般用在唱段开头、中间和结尾处的甩腔。与〔琵琶板〕相衔接时，“起板”用在〔琵琶板〕上句甩腔处；“中板”多用于变化重复句的甩腔处；“幺板”用于结束句的甩腔处。亦可用于衔接〔红衲袄〕，用假声演唱，唢呐伴奏。三种板的唱腔各为一句，腔尾皆落“$\underset{\cdot}{6}$”音。接在〔琵琶板·生腔〕唱腔之后的〔唢呐板〕例如：

选自《双麒麟》
（张自海演唱 田秀甫吹奏 陈鹤城记谱）

1 = C

【唢呐板】快速 ♩=100

（前略）

主仆离（哒）书（哎）房（哎）门，（嘀
（光 才

衣衣嘀呀 安安喊 衣嘀呀嘀呀衣 嘀嘀
七才 光才七才 光才七才 光才

衣呀 衣 呀衣呀喊 啊衣呀 呀 哎），
七七光 才 光七七七 光才光 光 才

光 才 七 才才 光 光光 0七 0七 光 才 光 0）
主仆离（哒）

书房门，（哪 啊 衣 呀衣 呀 呀 哎）
（中板）
（光光 0光 0七

光 才 光 0）
要到装房（安）走（哇）—（呀）

程。（哪 啊 啊 啊哈 衣 呀哈 衣 呀衣 呀 呀 安
（幺板）
（光 才 七 才 光 才 七 才

啊 哈 啊衣 呀 哈 啊哈 啊哈 啊衣 呀 呀 哎）
光 才 七 才 光 才 光 光光 0光 0七

4/4 光 才 七 才 | 2/4 光 光光 | 0 光 0 七 | 光 才 | 光 -) | （下略）

〔苦板〕：〔苦板〕为旦角唱腔，适于哀怨、悲愤情绪。唱词基本为七言上下句式，唱腔为上下句体，上句落“3”或“5”音，下句落“1”音，节拍为散板，也用真假声相结合的方法。例如：

选自《收三妻》
（张自海演唱　陈鹤城记谱）

1 = F

（叫板）中速 ♩＝92

) 0 (| 2/4 (光 光 | 3/4 光光 0 才 0 才 | 2/4 光 才 | 光 -) |

（白）可叹，可叹嘞！

サ (5 - 35 35 ⁞ 2 - 32 31 ⁞ 2 - 32 3 ⁞ 15 65 15 65 12 3 ⁞

1 - - -) ⁞ 【苦板】 mf 01 1 65 5 6·5 32 1 61 6·55 5 65 3 ⁞

（唱）我 中 途 （喂） 进 帐 恶 煞 定，（哪）

(5 - 35 35 2 - 32 31) ⁞ 1 61 65 55 2· 5 35 3 2

我 被 鬼 魂 缠 住 身。

2312 1 - - - ⁞ (3 - 2 - 32 3 65 15 23 5 - 23 1 1 -) ⁞

5 - i6 63 5 635 3 ⁞ (5 - 35 35 2·2 33 1 23 1 -) ⁞

我 乌 云 散 下（的）绺 成，

11 165 5·556 5 03 2· 5 3523 3 23 1 - - ⁞ (3 5 - 35 35 ⁞

寻 梁 高 挂 只 要 一 根 绳。（哪 咳）

2 - 32 31 | 2 - 32 3 ⁞ 15 65 15 65 12 3 ⁞ 1 -) ⁞ （下略）

〔滚板〕：〔滚板〕为苦旦唱腔，长于表达悲苦的情绪。唱词为七言上下句式，唱腔为散板，上下句体，上下句落音自由，段落结尾落“5”音。用真假声相结合的方法演唱。例如：

1 = F

选自《双麒麟》
（张自海　彭文照演唱　陈鹤城记谱）

【滚板】中速 ♩=92

(光 - | サ 5 -) | 5 66 66 (35) | i 56 6 05 3 - (6 55 55
(孙唱)怪 不得 我 夫 为 何？

1 15 22 33 1 -) | 6 55 5 | i 5 6 5 24 5 4 | (5 - 35 35 2 -)
舍 不得 我 勾断 肠。(嘞)

6 55 5 5 | i 6 0 6 5 4 | (6 5 1 5 2 3 1 -) 6 5
舍 不得 跌 跪 庄 房， 不 知

55 5 0 3 2 0 2 1 - | (6 5 1 2 5 5. 5) | 1 6. 1 1.
何日（哎） 得 得 相

1 i 6 - 6 i 56 5 - - | (5 - 5 - 35 35 2 - 32 31 2 - 32 3
望。(啊)

15 65 15 23 1 2) |) 0 (| 2/4 (光 光 | 3/4 才光 0才 0才 | 2/4 光 才 | 光 -) | (下略)
(孙白) 哎，闪开中廊，庄门等迎奴夫！

〔红纳袄〕：〔红纳袄〕为净角专用唱腔，行腔高亢激越。唱词为七言上下句式，也有七言三句式者。唱腔有上下句结构与三句结构两种。上下句结构的唱腔，为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）与一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）的混合节拍，上句落“6”音，下句落“2”音；三句结构的唱腔，三句落音依次为“3或6、6、2”。〔红纳袄〕常与〔唢呐板〕相连，产生对比效果。例如：

1 = F
快速 ♩=116

选自《二龙山》
（张自海演唱　陈鹤城记谱）

【红衲袄】

2/4 (光 光才 | 0才 0才 | 光 才 | 光 -) | i 6 5 | 6 - | 6 35 35 |
张(啊) 龙 赵(哇)

（唢呐起板）

3 -ˋ | i̇. i̇ 6 5 | 6 0 5 | 6 5 5 3i̇ | 6̂ -ˋ | 3/4 5 6 5 6 3 | 2/4 2 - |
虎 听（哪）号（哇）令，（我）后面 抬出（喂） 照妖镜。（哪）（安 安

2̇ - | 7 7 2̇ | 6 - | 6 2̇ | 7 6 | 5 - | 6. 5 |
嗬 衣 衣嗬 呀 呀 嗬 衣 嗬 呀 衣 呀

3 3 | 5 - | 3/4 （光光 0 光 0 才 | 2/4 光 才 | 光 0） |（下略）
啊 哈 嗬）

除上述唱腔外，还有从荆河戏南北路、傩戏、柳子戏中衍变而来的〔哀子〕、〔团圆板〕、〔招魂〕等唱腔。

满堂音的伴奏音乐，主要由丝弦过门及唢呐曲牌两部分组成。其中唢呐曲牌有从民间娶亲喜乐中借鉴而来，用作喜庆及开场的〔大开门〕，用于剧终的〔大团圆〕。丝弦曲牌有用作过门的〔小开门〕等。例如：

大 开 门

（唢呐曲牌）

1 = F

快速 ♩=100

田秀甫吹奏
陈鹤城记谱

唢呐 | 2/4 0 0 | 0 2 | 3. 2 | 1 2 1 2 | 3. 5 | 2 2 3 |
锣鼓 | 2/4 台台 台台 | 台 才 | 0 0 | 0 0 | 光 才 | 台 才 |

| 3 2 1 | 6 5 | 7 7 6 | 5 6 5 3 | 2 3 5 | 5 7 | 7 5 5 |
| 光 才 | 光才 光才 | 光才 光 才 | 光 才 | 台 才 | 光 才 | 台 才 |

| 6 5 6 7 | 1 1 3 | 3/4 3 3 3 2 | 2/4 6 5 | 6 3 |
| 光 才 光 | 光 才 光 光 | 3/4 光才 才 光 光才 | 2/4 光 才 | 台 才 |

2 1 2 | 6 5 7 2̇ | 6 - | 0 0 | 0 0 ‖

光 才 | 台 才 | 光 光 | 才光 才 | 光 - ‖

大　团　圆

（唢呐曲牌）

田秀甫吹奏
陈鹤城记谱

1 = B

中速 ♩ = 92

唢呐 2/4 5 3 23 | 5 3 | 23 1 5 | 2 - | 5 3 23 | 5 3 |

锣鼓 2/4 光 才 | 光 才 | 光 才 | 光 才 | 光 才 | 光 才 |

23 1 5 | 2. 3 | 31 21 | 6 56 | 1 61 | 23 21 |

光 才 | 光 - | 光 才 | 光 才 | 光 才 | 光 才 |

66 16 | 5 5 | 6. 5 #46 | 5 5 | 6. 5 #44 |

光才 才光 | 光 才 | 光 才 | 光 才 | 光 才 |

5 5 | #45 61 | 65 23 | 15 2 22 | 2 - ‖

光 才 | 光 才 | 光 才 | 光 才 | 光 - ‖

小　开　门

（丝弦过门）

张自海演奏
陈鹤城记谱

1 = C

中速 ♩ = 88

2/4 6 3 | 2. 1 66 | 11 1 | 6 62 | 11 12 | 3 65 |

3 5 2 1 | 3 3335 | 3/4 6 6 i 6 5 | 2/4 3 5 2 3 | 1 - | 2. 1 6 6 |

1 1 1 | 6 6 2 | 1 1 1 2 | 3 6 5 | 3 5 2 1 | 3/4 3 - 3335 |

2/4 6 i | 6 5 3 5 | 2 3 1 | 2 2 | 2. 1 6 6 | 1 1 1 |

3 3 | 3 21 6 2 | 1 1 1 2 | 3 6 5 | 3 5 2 1 | 3 53 2 1 | 3 - ‖

满堂音的伴奏乐器有鼓、板、大锣、小锣及钹等击乐和唢呐、琵琶等。丝弦过门可独立演奏，也可穿插于曲目中间。

锣鼓谱音字谱说明：

大	板或鼓单击。
台	小锣单击。
才	小锣与二钹同击。
光	大锣与头钹同击。
七、乙	头钹单击。
卜、者	二钹单击。
多	鼓与二钹同击。

耍耍音乐　耍耍的早期音乐为祭祀歌舞，发展过程中又吸收了当地灯歌中的某些唱腔。

耍耍以鄂西方言演唱，唱词多为七字句式，也可演唱十字句式和其它句式。唱腔当地称之为“耍腔”。鄂西方言四声调值为：

调　类	阴　平	阳　平	上　声	去　声
调　值	˥ 55	˩ 11	˥˦ 54	˧˥ 35
例　字	妈	麻	马	骂

其中阴平、阳平均为高起低落，故〔耍腔〕中大跳音程较为常见，也较为突出。

〔耍腔〕：〔耍腔〕的唱词常见的为二、二、三词格的七言上下句式，四句或六句为一段。唱腔为上下句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句的第一小节为艺人思考唱词时的附加哼腔，可

长可短，可有可无。上句的句尾音落于“5”和“1”，下句落于“3”。段落结束的最后一句唱腔，节奏放宽，并从唱词的第四字之后用假声翻高八度的帮腔演唱及配以锣鼓伴奏，曲调高亢、气氛热烈。例如：

选自《穷富莫交》
（谭朝绪演唱　杨万斌记谱）

（一）

【耍腔】 ♩＝96

2/4 5· 6 i 6 | 5 5 5 6 5 | 3 5· | 5 6 3 5 | i 6 5 |
（噢）　穷 人（哪） 莫 与 富 人（的） 交，（哇）

3 i 5 6 5 | i i 5 | 3· i 5 6 5 | 3 0 | 3· 5 3 3 | i 6 i |
穷 富（哇） 相 交（就） 硬 无（哇） 聊。 岳 父 发 财 自 荣 耀，

5 i 6 5 | 3 3 5 | 6 i 5 6 5 | 3 0 | 3· 5 3 5 | 6 i 6 6 i |
见 了（哇） 穷 人（他）就 发（呀） 毛*， 昨 日 岳 父 寿 诞 到，

i· i 6 i 6 | 6 i 6 5 | 3 5 | 6 i 6 | i i 6 5 | 3 － |（下略）
夫 妻 二 人(帮)(呖 哎） 拜 年 高。（喂）

* 发毛：方言，意为厌烦。

耍耍中一个〔耍腔〕之所以能够演唱多种内容不同的曲目，就在于它灵活多变，不同的艺人有不同的唱法，几乎是因人因地而异。既可以调整变换曲调，也可以变换句尾音。耍耍中的这种变体甚多。例如：

（二）

选自《爹妈打我你莫来》
（向天益演唱　黄应柏记谱）

1＝F

【耍腔】 ♩＝96

2/4 3 6 3 | 6 i 6 5 | 5 3· | 6 5 3 | i 6 5 | i i 6 5 | 6 5 3· |
（哎） 叫 声 哥 哥 我 的 乖， 爹 妈（呀） 打 我

6 i 6 5 | 3 － | 6 6 3 5 3 | i i 6 5 | 5· 3 5 3 5 | 6 i 6 |
你 莫 来。 爹 妈 见 到 你 来 了， 少 的 打 出 多

5 6 | i i 6 | i - | i. 2̇ | 6 - | 6 - | （下略）

（帮）（哎） 多 的 （哟） 来。

耍耍的伴奏乐器有鼓、钹、锣、小锣四件。主要的击乐牌子为〔缭子〕。如：

【缭子】

夺夺夺 夺夺 | 车壮 车 | 壮 车壮 | 车壮 车壮乙 | 壮壮 车壮 | 车壮 车壮乙 |

壮壮 弄弄 | 车 弄弄 | 壮 弄弄 | 车壮 车 | 壮车 壮壮 | 车壮 乙车 | 壮 - ‖

击乐中"弄"为小锣敲击声，音高而亮，穿透力强，它穿插于击乐之间，更带欢乐色彩。

讲书锣鼓音乐 讲书锣鼓音乐分为请神参拜与唱书两类。请神参拜的唱腔为曲牌体，唱书的唱腔具有板腔体特点。

请神参拜为楚人祭祀田神之遗风，内容多为祭祀楚地人观念中的天神地祇，在这部分音乐中也有艺人早晨下田，路上所见所闻之"露水词"。其唱腔有〔起板调〕、〔阳和调〕、〔十七言调〕、〔东阳调〕、〔清凉调〕以及〔离别调〕等等。因其与唱书相配合穿插演唱，故又叫做"配套词"、"配套曲"。唱书，又叫书文词、本头词，它是讲书锣鼓的主体。主要演唱由古今小说、稗官演义及民间故事改编之韵文，多为长篇大书。唱腔为〔正传调〕及其多种变体唱法。

〔起板调〕：〔起板调〕是讲书锣鼓的曲头，唱词的基本句式为七言四句式，有加字。在第三四句间多加有三、三词格的六字和七字的垛句。唱腔为加垛句的四句体，四句落音分别为"2̇、6、2̇、6"，垛句落音多为"6、2̇、i、5"等。唱腔多由散板起唱，至第四乐句由散板转为一板一眼（$\frac{4}{4}$拍）。例如：

1 = ♭B

选自《开篇词》
（刘祖林 刘德良演唱 曾焕学记谱）

快速 ♩=152

$\frac{2}{4}$ （冬.冬 冬冬 | 冬冬 0 | 匡冬冬 匡冬冬 | 匡 0 | 匡冬冬 匡冬冬 | 匡 0 |

サ 匡冬冬 匡匡 匡匡 匡匡 匡 匡. 0 ⁞ $\frac{2}{4}$ 匡.冬冬 冬冬 | 匡冬冬 冬冬 |

匡冬冬 匡匡 | 冬匡 冬冬冬冬 | 匡.冬 冬冬 | 匡匡 冬冬冬冬 | 匡 0冬冬 | 匡匡 冬冬. |

匡 冬冬. | 匡 冬冬冬冬 | 艹 匡匡 匡匡 匡匡 匡匡 匡 匡 匡 0) |

【起板调】 ♩=96 自由舒展地

6216 6 0 0 2. 3 2 2 3 3 3. 3 2 0 3 53 23 2 2321 6 0 |

一下 田 来（耶）

6216 6 0 2 1. 2 1 6 2 - 32 1 2 0 | 0 61 6161 2 0 2 2

太阳 高照，（喂） 云雾 层层（嘞 唉）

1 5 0 61 61 1 1 6 6 6 | (匡 匡 匡匡 匡匡匡匡 匡匡. 0 匡 匡 匡 0)

渐 渐（哪）起，（呀）

6216 6 0 2 5 2 23 65 3 23 5. 2 0 3 53 23 2 2 21 6. |

霞光 金 灿（哪）

♩=200 朗诵地

6 1 2 2 - 0 | 6 1 1 1 2 21 6 0 | 2 6 6 1 2 - |

渐 渐 开， 紫 云 散，见 青 天， 照 闪 闪，照 天

6 1 2 1 2 6 1 2 0 | 1 2 6 6 6 2 1 0 | 2. 1 6 6 6 1 2 0 |

照见天下吉祥 多， 一国太平民安乐， 家家唱起太平歌。

2 61 6 61 2 1 0 | 1 1 6 6 61 2 0 | 2 1 1 6. 6 1 0 |

歌太 平年 丰盛， 农户摆贺阳 春， 催锣寨响鼓台，

♩=112

1 2 1 6 6 1 6 5 0 | 2/4 5 3 1 3 | 2 2 2 | 1 2 1 6 |

插青旗扯蓝 彩， 青（哪）旗（哟 哦） 绕（哇）绕

稍慢

6. 0 | 匡冬冬 匡冬冬 | 匡冬 冬 | 匡 0) | 5 53 3 3 | 3/4 1 2 2 - |

（哇） 青（哇） 旗 绕绕

(冬 冬冬

2/4 2 6i i 6 | 6 0 | 匡冬冬 匡冬冬 | 匡冬冬 冬冬 | 匡匡 冬冬冬冬 | 匡 冬 |
下田（罗） 来。
（勾 勾勾

匡 冬冬 冬冬 | 匡 冬冬 匡匡 | 冬匡 冬冬冬冬 | 匡 0） | （下略）

〔阳和调〕：〔阳和调〕的唱词为七言上下句式，唱腔均为上下句体。其节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上下句唱腔均落"1"音。句间均介以锣鼓伴奏。例如：

1＝#F

选自《参拜词》
（刘祖德 刘德艮演唱 曾焕学记谱）

【阳和调】 中速 ♩＝96

2/4 6 5· | 5· 6 5 6 | 7656 6 | 6 5 3 0 | i - | 6 6 5 |
一 下 田 来（唉） 参 一（哟）

6 5 3 | 1（冬冬 | 匡冬冬 匡冬冬 | 匡冬 冬冬 | 匡匡 冬冬冬冬 | 匡. 冬 冬冬 |
声，（嘞 嗨 咿）

匡冬冬 冬冬冬冬 | 匡冬冬 匡匡 | 乙匡 冬冬冬冬 | 匡 0） | 2 6 5 6 |
参（哪）天 参

5 5 | i 24 4 2 | 1（冬冬 | 匡冬冬 匡冬冬 | 匡冬冬 冬冬 | 匡匡 冬冬冬冬 |
地 参龙（啊） 神。

匡. 冬 冬冬 | 冬匡 冬冬冬 | 匡冬冬 匡 | 乙匡 冬冬冬冬 | 匡 0） | 5 5 0 |
参到

i 2 i | 6 6· | 5 3· | i - | 6 6 5 | 3 5 3 | 1（匡匡 |
天 公（呃 唉 唉） 不 下（呀 啊）雨，（哟 嗬 哇）

匡冬冬 匡冬冬 | 匡冬冬 冬冬 | 匡匡 冬冬冬冬 | 匡. 冬 冬冬 | 匡冬冬 冬冬冬冬 |

匡冬冬 匡匡 | 乙匡 冬冬冬冬 | 匡 0) | i 6 6 65 | 5 5· |
参（嘞）到地 下

3 0 2 0 | 5 5 1 | (匡冬冬 匡冬冬 | 匡冬冬 冬冬 | 匡匡 冬冬冬冬 |
草 不 生。（哪 啊）

匡·冬 冬冬 | 匡冬冬 冬冬 | 匡冬冬 匡匡 | 冬匡 冬冬冬冬 | 匡 0) | （下略）

另有一种上句落“2”音，下句落“3”音。例如：

选自《安营扎寨·写字》
（刘祖林 刘德良演唱 曾焕学记谱）

1 = #F

【阳和调】快速 ♩=128

2/4 6 6 | 2 i 2 | i 6 5 | 3 - | 2 6 | 6 i2 i 6 |
写 个“天” 字（唉） 天（嘞）来（哟）

6 6 5 3 | 2 0 | 匡匡 匡 | 冬匡 冬冬冬冬 | 匡 冬 | 匡匡 冬 |
大，（哟 嗬 唉）
(冬 匡匡

匡冬冬 匡冬冬 | 匡 冬 | 匡匡 冬冬冬冬 | 匡 0) | 6 6 i2i2 | 7 6 5i♭76 |
我写（哪） 个“地”字

6 6 5 3 | 6 53 2323 | (匡采 匡 | 冬匡 冬冬冬冬 | 匡 冬 | 匡匡 冬 |
海 湖（啊）深，（哪）

匡冬冬 匡冬冬 | 匡 冬 | 匡匡 冬冬冬冬 | 匡 0) | 1/4 6 | 2/4 0 6 6 6 |
（唉） 我写个

2 i 2 i | i 65 3 | 2·2 4 | 4 2· | 6 6 5 | 2 0 |
“轻”字（哪） 随（耶） 风（噢） 行，（嘞 嗬 喂）
(匡 匡冬

匡匡 匡 | 冬匡 冬冬冬冬 | 匡 冬 | 匡冬冬 匡冬冬 | 匡 冬冬 | 匡匡 冬冬冬冬 |

匡 0) | 1/4 6 | 2/4 6 2̇ i 2̇ | 3/4 6 56 6 - | 2/4 6 6 5 4 | 3 0 |
（哦） 写一 个的 "重"字 压千（罗） 斤。
(冬 匡匡

匡采 匡 | 冬匡 冬冬冬冬 | 匡 冬 | 匡匡 冬 | 匡冬冬 匡冬冬 | 匡 冬 | 匡匡 冬冬冬冬 | 匡 0) | （下略）

〔十七言调〕：〔十七言调〕因其唱词为五、五、七词格的三句式，共十七言而得名。在讲书锣鼓中用来唱《请保驾臣》、《请土地神》、《安营扎寨》等内容的曲目。〔十七言调〕无论唱何种内容，唱腔均为三句结构，三句落音分别为"3、1、1"。节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。例如：

选自《请保驾臣》
（刘祖德 刘德艮演唱 曾焕学记谱）

1 = #F

【十七言调】 中速 ♩=96

2/4 5 5· | 5 2̇ | 5 6 6 | 3· 0 | 6 5 6 | 2̇ 5 6 5 |
请 了 五 方 神，（嘞 嗨） 又 要（个） 作 调 （喔）

3 5 3 | 1 (冬冬 | 匡匡 匡.冬 | 乙匡 冬冬冬冬 | 匡.冬 冬 | 匡匡 冬 |
停，（嘞 嗨 咿）

匡冬冬 匡冬冬 | 3/4 匡冬冬 冬匡 冬冬冬冬 | 2/4 匡 0) | 6 6 6 | 2̇ 5 |
转（哪） 面 相 请

3 3 2 | 1 (冬冬 | 冬 匡匡 | 匡采 匡 | 冬匡 冬冬冬冬 | 匡 冬 |
保 驾 神。

匡匡 冬 | 匡冬冬 匡冬冬 | 匡 冬 | 匡匡 冬冬冬冬 | 匡 0) | （下略）

〔东阳调〕：〔东阳调〕唱词为七言上下句式，有时为两个上句一个下句。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句结构。上下句均落"2̇"音，与唱词相对应，也有两个上句一个

下句的结构。例如：

选自《清凉词》
（滕久富　周业统演唱　曾焕学记谱）

1 = F

【东阳调】 中速 ♩=96

2/4 2̇ 67 | 2̇ - | 3̇2̇ 7 | 6 （冬冬 | 匡采 匡采 | 匡采 冬采 |
吃 了 （喂） 烟（哪） 来（咿）

匡采采 勾采冬采 | 匡 采） | 2̇2̇ 4̇2̇ | 4̇2̇ i6 | 2̇ 2̇ 4̇ | 2̇ （冬冬 |
下（呀）河 （哇） 玩，（罗 噢）

匡采 匡采 | 匡采 冬采 | 匡采采 勾采冬采 | 匡 采采 | 匡采 匡采 | 匡采 勾采冬采 |

匡 采） | 2̇ 67 | 2̇ - | 6 7 | 6 （冬冬 | 匡采 匡采 | 匡采 冬采 |
金 簪 （罗） 掉 在

匡采采 勾采冬采 | 匡 采） | 2̇ 4̇ | 4̇2̇ i6 | 2̇ 2̇ 4̇ | 2̇ （冬冬 |
绿 茵（嘞） 潭。（罗）

匡采 匡采 | 匡采 冬采 | 匡采采 勾采冬采 | 匡 采采 | 匡采 匡采 | 匡采 勾采冬采 |

匡 采） | 2̇ 67 | 2̇ - | 6 7 | 6 （冬冬 | 匡采 匡采 |
抢 到 （喔） 船 头

匡采 冬采 | 匡采采 勾采冬采 | 匡 采） | 2̇ 2̇4̇ | 4̇2̇ i6 | 2̇ 2̇ 4̇ |
哭 到 （嘞） 尾，（哟 噢）

2̇ （冬冬 | 匡采 匡采 | 匡采 冬采 | 匡采采 勾采冬采 | 匡 采采 | 匡采 匡采 |

匡采 勾采冬采 | 匡 采） | 2̇ 67 | 2̇ - | 6 7 | 6 （冬冬 |
身 靠 （喂） 船（啦）尾

冬 冬 | 匡采 匡采 | 匡采 冬采 | 匡采采 勾采冬采 | 匡 采) | 2̇ 4̇ |
哭 哀

4̇2̇ i6 | 2̇ 2̇ 4̇ | 2̇ (冬冬 | 匡采 匡采 | 匡采 冬采 | 匡采采 勾采冬采 |
(哟) 哀，(哟 噢 噢)

匡 采采 | 匡采 匡采 | 匡采 勾采冬采 | 匡 采) | 6 6i | 2̇ - |
保 护 (喔)

6 7 | 6 (冬冬 | 匡采 匡采 | 匡采 冬采 | 匡采采 勾采冬采 | 匡 采) |
金 簪。

2̇ 2̇4̇ | 4̇2̇ i6 | 2̇ 2̇ 4̇ | 2̇ (冬冬 | 匡采 匡采 | 匡采 冬采 |
快 起 (咿 儿) 来。(哟)

匡采采 勾采冬采 | 匡 采采 | 匡采 匡采 | 匡采 勾采冬采 | 匡 采) | (下略)

〔正传调〕：〔正传调〕在讲书锣鼓中虽也演唱“露水词”，但主要是用于演唱古今小说及稗官演义等内容的“本头书”。

〔正传调〕的曲调富于变化，可以演唱多种句式结构的唱词。除演唱七字句式、十字句式的“本头书”之外，也演唱五、五、七、七句式的“露水词”。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句结构，四句落音分别为“i、6、i、6”。如：

选自《露水词》

1 = F （滕久富 周烈统演唱 曾焕学记谱）

【正传调】快速 ♩= 112

$\frac{2}{4}$ 6 6· | i - | 3̇ 2̇ | i 2̇· | i (冬冬 | 匡 匡 | 匡 冬冬 |
早 晨 (哟) 东 路 来，(哟 喃)

匡 匡 冬 | 匡 o) | 0 i | 6i 3̇ | 2̇ i | 6 6· | i - |
(咿) 关 公 坐 (哪) 莲 台，(哟

6 （冬冬 | 匡 匡 | 匡 冬冬 | 匡匡 冬 | 匡 0） | 6 3 0 | i 6 0 |
噢） 关公 坐在

i 6 2 | i i. | 6 （冬冬 | 匡 匡 | 匡 冬冬 | 匡匡 冬 | 匡 冬冬） |
莲台（咿）上，（呃 哦）

0 0 6 | i 6 i | 4 2 | i 6 | 6 i 2 | i 6 |
（哦）关 平 周 仓 二 面 排。（哟 哦） （冬冬

匡 匡 | 匡 冬冬 | 匡匡 冬 | 匡 冬冬 | 勾 0） | （下略）

艺人在用〔正传调〕演唱长篇故事时，讲究"吞韵"、"吐词"。所谓"吞韵"，就是要根据故事中的不同场景、不同人物，及时地调整唱腔，使之既可以适用故事中悲欢离合的不同场景；又要表达出人物喜怒哀乐的不同感情。由于唱腔的调整，其落音也发生了变化，四句分别落音为"6、i、i、6"。例如：

选自《讨荆州》

1 = F （滕久富 周业统演唱 曾焕学记谱）

【正传调】 快速 ♩=112

2/4 0 0 i 2 | 6 6 6 3 | 3 i i | 3/4 6 6.（勾勾 | 2/4 匡 匡七 |
闲言 丢开（哪） 且不（哇） 提，（呀）

匡七 勾勾 | 匡匡 乙勾七 | 匡 七） | 6 6 2 i | i 6 i 6 |
单 讲（一 个） 皇 叔

2 6 i i i | 2 i | 1/4 勾七 | 2/4 匡七 匡七 | 匡 乙七 |
汉 刘（哇） 备，（哦）（勾

匡 匡 七 | 匡 七） | 6 - | 2 i | 6 6. | 6 6. | i. 0 |
（唉） 他 与 孔 明 人 两 位，

（勾 勾勾 | 匡 匡 | 匡 勾勾 | 匡匡 勾勾 | 匡）6 i | 1/4 2 i i | 2 i6 6 |
坐 在（一个）荆 州

6 6 i 2 | 3/4 i 6 6（0 勾 | 2/4 匡 匡 | 匡 勾七 | 匡匡 勾七 | 匡）（下略）
府 堂（啊） 内。（咿 耶）

〔正传调〕也可以唱得很哀伤，有一种三句唱腔均落“i”音的唱法。如：

选自《讨荆州》
（滕久富 周业统演唱 曾焕学记谱）

1 = F

【正传调】

0 0 6 | 2 2. | 2 6 6 | 6 6 2 6 2 | i i. | 匡 匡 | 匡 勾勾 |
（哦）有 一 小 使（哦）把 信 （嘞） 递，（耶）
（勾勾

匡匡 勾勾）| 4 4 i 2 | 1/4 #i 2 2 | 2/4 2 ♮i. | #i 2. | ♮i（台台 |
襄阳 城 里（哟） 报 信 息，（哟 哦）

1 = D （前 6 = 后 1）

匡 匡 | 匡 台台 | 匡匡 台台 | 匡）i | 6 2 ♭3 | 2 6. |
唉！ 死 了 （个） 公 子

6 6 i | 6 i. | 匡 匡 | 匡 台台 | 匡匡 台台 |（下略）
小 刘 琦。（呀）
（台台

〔平板调〕：〔平板调〕是在中华人民共和国成立之后，讲书锣鼓由田间进入乡民庭院、丧室演唱时，从〔正传调〕中发展衍化出来的。唱词为七言上下句式，唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句结构，上句落“6”音，下句落“5”音。例如：

选自《讨荆州》
（滕久富 周业统演唱 曾焕学记谱）

1 = F

【平板调】 ♩= 96

2/4 6 i i | 6 i 6 | 6 i 2 i | 2 i 6 |（匡 匡 | 匡 冬冬 |
一 见 （嘞）鲁 肃 （哟）笑 嘻 （耶） 嘻，（耶）

匡 匡 冬 | 匡 0) | 6 i. 2 | 6 i 6 | 6 i2 i | i 6 5 5 | （下略）
请 进 府堂（呃）把话 （耶）叙。（呀 哎哎）

讲书锣鼓的伴奏乐器，以锣鼓为主，再参入两副荷叶钹、一个勾锣、一个马锣。在一个曲牌和唱段中，几乎每句之后皆介以不同的锣鼓牌子，如〔闹台锣鼓〕、〔十二锤〕、〔野鸡扑〕、〔花儿红〕、〔跟四锤〕等。通常唱〔起板调〕时，奏完〔闹台锣鼓〕后再唱〔起板调〕的散板，唱完散板奏〔火砲〕，奏完〔火砲〕继唱〔起板调〕的赶句（〔数板〕）直到结束，再奏〔续五锤〕。唱〔阳和调〕时，奏〔十二锤〕；唱〔十七言调〕奏〔野鸡扑〕；唱〔东阳调〕的前半句奏〔花儿红〕，后半句奏〔跟四锤〕；唱〔正传调〕时，奏〔花儿红〕。打击乐器开头的"起眼"既是伴奏的预告，又是唱与打之间的一个"接头"。例如：

【打闹台】

0 冬冬 ‖: 匡七冬 匡七冬 | 匡 0 冬冬 :‖ 匡 匡 | 艹 匡匡 匡匡 匡匡匡匡 - - -

2/4 匡 匡 | 匡 匡七冬 | 以匡 七冬七冬 | 匡冬 七冬 |

‖: 匡匡 七冬七冬 | 匡冬 七冬 :‖ 匡七冬 七冬七冬 | 匡七冬 七冬七冬 | 匡七冬 匡匡 |

以匡 七冬七冬 | 艹 匡匡 匡匡匡匡 - - - | 匡 匡 | 匡 0 ‖

【十二锤】

0 冬冬 | 匡七冬 匡七冬 | 匡七冬 七冬七冬 | 匡匡 七冬七冬 | 匡. 冬 七冬 |

匡七冬 七冬七冬 | 匡七冬 匡匡 | 以匡 七冬七冬 | 匡 0 ‖

【野鸡扑】

0 冬冬 | 匡匡 匡. 冬 | 以匡 七冬七冬 | 匡. 冬 冬 |

匡匡 冬 | 匡 七冬 匡 七冬 匡. 冬 | 以匡 七冬七冬 | 匡 0 ‖

【花儿红】

冬冬 | 匡 匡 | 匡 冬冬 | 匡匡 冬 | 匡 0 ‖

击乐锣鼓经中"冬"为鼓声；"勾"为勾锣、鼓合击声；"匡"为大锣、勾锣、鼓合击声；"采"为钹、鼓合击声；"乙"为休止。

干龙船音乐　干龙船音乐富有口语化和地方方言韵味，艺人统称之“一板腔”。演唱的曲调，各地不尽相同。一般无固定曲牌名称，多为随词意而取名，如“唱婆婆”、“唱媳妇”、“唱茶”、“讨打发”等等。唱词生活气息浓厚，诙谐质朴，音乐简练上口。曲调源于当地的山歌、小调，艺人称“干龙船调子”。

干龙船艺人用各地方言演唱。唱词句式灵活，长短不限，讲究合辙押韵。常以说带唱，形成了似说似唱的特征。

干龙船唱腔多属单曲体结构，其中也有少数多种曲调联缀结构的段子。艺人一般在演唱前用说白加打击乐器“打闹台”，而后随词意套唱一曲多词的唱段。其唱腔有的地方也有一些板和腔的不同称谓，如〔一板腔〕、〔垛子〕、〔慢板〕等等。

〔一板腔〕：〔一板腔〕是流传于长阳县干龙船的主要唱腔。唱词为七言四句式，有时第三句后可嵌句，嵌一句后唱腔则成为五句体，五句时落音分别为“2、6、6、2、1”。唱腔的一、三句前可“戴帽”是为衬字“哎”的衬腔，一段结束时有长的锣鼓过门。例如：

1＝D

选自《讨打发》
（黄厚财演唱　周晓春记谱）

【一板腔】快速　♩＝148

2/4 5 － | 6 － | 3 i 6 i | 6 5 | 3 5 3 2 | 1 2 2 | 6 6 |
（哎　哎）正　在　打（耶）正　在　划，（呀）老　板

1 6 1 | 1 2 1 | 6 0 | 5 － | 6 － | 6 6 6 6 6 | 5 3 i 6 5 |
跟　我就　把打　发*，（哎　哎）不要　你跟我　把多　哒，（呀）

3 3 3 3 3 | 2 3 2 3 | 2 2 1 1 | 1 2 3 3 | 2. 3 | 2 6 | 1 － |
只要　你跟我　把升　把*，（呀）把哒　只要　一　餐就　吃　完　哒。

（当. 当 | 当 当 | 当 当 当 | 当 当当 | 当 当 | 当 － ）|（下略）

* 把打发：打发，付给乞讨者以零钱或粮食，让乞讨者离去。含有贬意。把，给。

* 升把：升，量器，十升为一斗，十斗为一石。升把，一升左右。

〔数板〕：〔数板〕唱词的基本句式为七言四句式。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句体，四句落音分别为“5、2、5、5”。其特点是在三四句间嵌有若干数句，数句之唱法为似说似唱，因之称其为〔数板〕。例如：

选自《郎在高山唱山歌》
（黄厚财演唱　周晓春记谱）

1＝D

【数板】 快速 ♩＝114

$\frac{2}{4}$ 5 - | 6 - | 3 5 | 6 5 | 3 5 | 6 5 | 3 2 3 |
（哎　哎）郎 在 高 山 唱 山 歌，（哟）姐 在

6 1 1 1 | 2 3 1 | 2 0 | 5 - | 6 - | 6. 6 3 5 | 3 5 6 5 |
屋 里（呀）织（啊）绫 罗，（哎　哎）哪 里 来 的 这 样 飘 摇

渐快
3 6 5 5 | 2. 3 1 2 | X. X X X | X. X X X | X X X | X X X X |
浪 荡 子，（啊）唱 出 这 样 奇 奇 巧巧 古 古 怪怪 这种 歌，把 我 欠*得

突慢
X X X X | X X X X | X XX X X | X XX X X | $\frac{3}{4}$ X XX X 0 | $\frac{2}{4}$ 5. 5 5 6 |
脚瘫 手软 手瘫 脚软 扳不得 城墙 踩不得 踏板 丢不得 梭，眼 泪 一个

7 2 5 | 5 6 7 2 | 7 6 | 5 5 7 | 7. 6 5 6 | 5 5. |
汪 儿 汪 儿（哟　咿　哟）肚 里（呀）落。（罗）

（当. 当 | 当 当 | 当当 当 | 当 - | 当当 当 | 当 - ）|（下略）

* 欠：方言。思念至深之意。

〔垛子〕：〔垛子〕的唱词为七言四句式，四句为一个自然段，段数可多可少。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）四句体，随唱词语音吟诵，一般情况下每句落音均为“1”。例如：

1 = F

选自《讨利市》
（白秀泽演唱　周晓春记谱）

【垛子】快速　♩=140

2/4 1 2 | 3 5 3 2 | 3 5 1 | 2 1 6 6 | 1 6 | 6 6 2 |
打 起 家 伙（嘞）两 边 走，叫 声 东 君 听（啊）根

1. 0 | 1 2 | 3 3 2 | 3 5 1 | 2 1 6 | 1 6 1 6 |
由。 香 也 有 来 我 纸 的 也 有，（哪）只 有（的）

6 1 6 6 | 6 6 6 2 | 1. 0 | 1 2 | 1 2 3 | 5 3 |
利 市（哎）没（呀）到 手。 东 君 说 些 支 唔

1 6 6 | 6 1 6 | 6 6 2 | 1. 0 | 1 2 | 1 2 3 |
话，忙 把 利 市 来（呀）开 发， 支 唔 话 来

3 2 1 | 6 1 1 | 1 1 1 6 | 1 6 6 | 6 6 6 | 1 - |（下略）
不 用 说，（哎）多 多（的 个）少 少 把（呀）几 个。

〔慢板〕：〔慢板〕是长阳干龙船艺人用来唱《送子娘娘》的专用曲调。唱词为七言上下句式，唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）、一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）的上下句体。上句落“2”音，下句落“1”音。例如：

1 = E

选自《送子娘娘》
（黄厚财演唱　周晓春记谱）

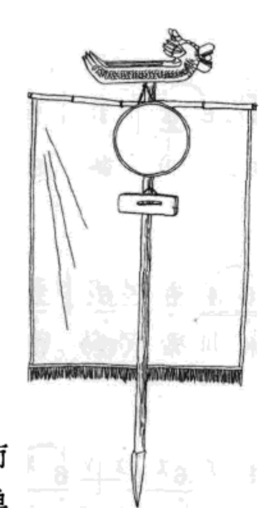
【慢板】快速　♩=144

2/4 6 5 3 2 | 3/4 1 2 3 - | 2/4 6 5 3 2 | 3/4 1 2. 0 | 2/4 1 2 3 5 |
送 子 娘 娘 进 门 来，（呀），一 送

3/4 3 2 3 - | 2/4 6 5 3 2 | 3/4 1 1. 0 | 2/4 6 5 3 2 | 3/4 1 2 3 - |
喜 (呀) 二 送 财。(呀) 送 一个 大 哥

2/4 5 3 5 | 3/4 3. 2 2 - | 2/4 6 5 3 2 | 3/4 1 2 3 5 | 2/4 1 1 2 |
登 金 榜, (呀) 送 一个 二 哥 在 辅 朝

3/4 2. 1 1 - | 2/4 1 2 2 2 | 3/4 3 5 3. 5 | 2/4 1 2 3 2 |
纲。(哎) 送 一个 三 哥 年 纪



3/4 3. 2 2 - | 2/4 6 5 3 2 | 3/4 1 2 1 2 3 5 |
轻, (嘞) 送 一个 四 哥

2/4 2 3 2 | 3/4 1 1 - | (下略)
读 书 文。(嘞)

利川、建始、咸丰等县的干龙船(旱龙船)的唱腔因人、因地而异。艺人在各家门前演唱时,灵活选择唱段。唱段多为一曲多词的单曲体,伴奏乐器仅为一小锣(马锣),小锣点子可长可短,有相当的随意性。

莲花落音乐　莲花落音乐由〔韵板〕、〔十枝梅〕、〔西腔〕三支曲牌组成。音乐属介于曲牌体与板腔体之间的结构形态。

莲花落的唱词讲究合辙押韵,在一个唱段中可四、六、八句一换韵,亦可以两句一换韵。唱词多以七字句为基础,偶尔也穿插一些五字句或十字句。在唱段开始的唱腔中,常由两个三字分句组成上句,节奏铿锵有力,活泼多变,可以四句为一段,也可以两句为一段,形式不拘一格。

〔韵板〕:〔韵板〕是莲花落的代表性曲调,以天门、沔阳一带方言语调为基础,并在其基础上按照四声韵律加以伸展,构成了似说似唱,半唱半说的地方风格。其唱腔一般由一板一眼($\frac{2}{4}$拍)的上下句及一个"行腔"构成。也可由若干上下句和一个"行腔"构成一个段落。上句由两个短句组成,落"6"音,下句一气呵成,亦落"6"音,"行腔"则是一个由"玉兰花,落莲花"为衬词的帮腔句,腔尾落"1"音。例如:

选自《打莲厢》

1 = F　　(沈山　张宇山演唱　周香成记谱)

快速 ♩=138

2/4 (冬冬 冬冬 | 仓仓七 仓七 | 乙七 仓 | 七仓 七仓 | 3/4 乙七 仓仓 七 |

2/4 仓七 仓七 | 仓七 仓七 | 仓七 仓七 | 仓七 仓七 | 仓令仓 令仓 |

3/4 乙令 仓 0) | 【韵板】 2/4 3561 3. 0 | 35 5 6. 0 | 6. 6 5 5 | 3561 6 5 |

(男)不用 吵 不用 闹， 后面 来了 莲花（耶）

5 35 6. 0 | 1. 2 3 2 | 1 2 3 | 5. 3 2321 | 6156 1 |

落。（喂） (帮)（玉 耶 哎 兰 嘞 花 呀 落 莲 花）

（大大 大大 大大 大大 大大 大大 大大 大

0 0 | 0 0 | 1 12 3 2 | 1 2 2 | 5. 3 2321 | 6156 1 |

（玉耶 兰 嘞 花 呀 落 莲 花）

仓七七 乙仓 乙七 仓 大大 大大 大大大大 大大 大大 大大 大

仓七 仓七 | 台七 乙七 | 仓七仓 七仓 | 乙七 仓) | 3. 5 6 | 3 3 3 |

(女)莲 花 落 两块 板，

3. 5 5 3 | 5 35 6. 0 | 1. 6 1 6 | 5 5 3. 0 | 6 5 6 35 |

五 湖 四 海 求 盘 缠。 先 拜 乡 约 和 地 保， 二 拜 士 农

3561 6. 0 | 3 65 6. 0 | 6 65 6. 0 | 6 61 6 1 | 3535 5. 0 |

和 工 商。 说 要 拜 就 要 拜， 拜 一个 礼 多 (帮)人 不（哎）

6 35 6. 0 | 1 3 2 1 | 1 3 2 1 | 5. 3 2321 | 6156 1 | 0 0 |

怪。（耶） （玉 耶 兰 嘞 花 耶 落 莲 花）

（仓 七 仓 大大 大大 大大 大大 大大 大大 大大 大 仓七 仓七

0 0 | 1 12 3 2 | 1 2 | 5. 3 2321 | 6156 1 |

（玉 耶 兰 嘞 花 耶 落 莲 花）

乙七 仓 | 大大 大大 大大 大大 大大 大大 大大 大

仓七 仓七 | 仓七 乙七 | 仓七 乙七 | 仓七仓 七仓 | 乙七 仓) | （下略）

〔十枝梅〕：〔十枝梅〕因其最初用此调咏唱古代十位妇女的故事而得名。唱词的基本结构为七言上下句式，根据内容需要，唱词中可增字，亦可减字。它既可用来表现欢快、活泼的情绪，又可用来表现愤怒、悲哀的感情。唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的上下句体。似唱似说，上句落“5”音，下句落“1”音，在其结尾之后一般都要接唱莲花落的“行腔”。例如：

选自《打莲厢》

1 = A （魏泽斌 胡顺兴演唱 周香成记谱）

中速 ♩=98

$\frac{4}{4}$ (0 56 | 1 6 1 2 3 2 3235 | 2321 6123 1. 6 561) |

【十枝梅】

321 1. 2 1. 0 | 363 6 5. 3 | 351 355 1. 2 30 |

(男唱)叫 老 婆 （哇）(女白)哎！(男唱)赶 点 快，(呀)(女唱)急 急 忙 忙（哎）

1 3532 1. 2 1 | 166 6. 1 1 - (1. 6 561) | 21 1 65 3 5 3 |

走 出 来。（呀）(男唱)走 黄 陂 （耶） (女唱)到（哇）孝 感（嘞），

355 6 35 5. 6 30 | 3. 2 1. 2 3. 5 1 | 3532 1 1 1. 2 123 |

(男唱)云 梦 应 城（嘞） (女唱)又 到 德 安。（嘞）(男唱)安 陆 府（哇 呃 呃 呃呃呃）

3. 3 365 16 5. | 6161 355 36 1 | 5. 35 12 1 |

(女唱)挂 了 一 个 号， (男唱)夫 妻 们（嘞）又 往（呃）(女唱)京 山 跑。（哇）

321 121 0 0 | 6 36 3 5. 35 | 1. 2 1232 1. 2 325 |

(男唱)叫 老 婆 (女白)哎！(男唱)事 不 好，(哇)(女唱)我 们 腰 中 的 盘 缠 都

3212 1 (1 6 56 1) 1 - | 3535 1 12 1 (1· 6 56 1) - - | 56 i 3 i6 5· |
用 完 了。(喂) (男唱)夫 妻 想 得 (女唱)无(哇)可 奈,(呀)

6i6i 3 36 3 3 5 32 | 1· 2 3532 1· 2 1 ‖
(男唱)腰 中 取 出 两 块(呀)(女唱)竹 筒 来。(呀)

〔西腔〕:〔西腔〕由“挑签子”、“起板”、“正板”及“行腔”几个部分组合而成。在莲花落中,〔西腔〕主要用来演唱《红娘传柬》、《拷红》、《莺莺得病》、《莺莺饯行》等曲目。〔西腔〕的唱词十字句、七字句兼有,其功能与〔十枝梅〕相似,旋律婉转,优美抒情。所谓“挑签子”,实际上是一个由打击乐组成的前奏;“起板”是一个一板三眼($\frac{4}{4}$拍),十言上下句式的上下句体唱腔,曲调悠长,节奏舒缓,上下句均落“2”音,它在〔西腔〕中起承上启下的作用;“正板”是〔西腔〕的主体,节奏紧凑,长于叙事,由若干对十言与七言上下句构成。节拍为一板三眼($\frac{4}{4}$拍),唱腔为上下句结构,上句落“6”或“2”音,下句落“1”音;行腔在这里具有曲尾或尾腔的作用。例如:

选自《拷红》
(李盛茂演唱 吴群记谱)

1 = ♭B

快速 ♩=112

(挑签子)
4/4 (大大大 大大 大 大 | 仓 七 仓 令仓 | 乙令 仓七 仓 - | 七个 台台 乙令 台 |

仓 - 大 - (5 -)) | 【西腔】(起板) 突慢 ♩=60 2 35 2353 5 6i3 0 | 2 3 5 32 1· 6 0 |
老 夫 人(嘞) 打 坐 在

6 56 6i 653 0 35 3 | 3 6· 0 53 | 23 2· 0 32 | 16 0 02 12 35 |
二(啊) 堂 口,(哇)

渐快

3 2 1 6 2· 0 | 3 2 1235 1 6· 0 | 1 1 2 1 2 23 | 2 - 0 3 2 |

骂 一声（嘞） 小 红 娘（呃）

1 6 1 2 3 26 0 | 3 5 3 6 i 56 i | 6· i 3 2 16 0 | 1 2 0 3 5 |

下贱 丫（呀） 头。（哇）

突慢 （正板）♩=72

3 2 1 6 2 0 ‖ (2 1 2 3 5 35 6 5 | 3521 6 1 2 -) | 23 3 2 3 5 3 0 |

谁 叫 你

2 2 2 3216 (1232 1 6) | 6· i 5 65 0 3 5 | 3 6 3 2 3 2 6 |

引小 姐（呀） 花 园 行 走，（呃）

(1232 1 6)

(2 1 2 3 5 6i65 | 3. 521 6· 1 2 1 2) | 6 5 3 35 6 3 2 | 3 1 123 53 1 6 0 |

败 坏我（啊） 相府 门风（呃）

3212 3216 6 0 2 | 2 3 2 1 (2 7 6) | 3523 2 3 5 3 0 |

是 何 情 由？ 诗 词 （哎）

3 5 3216 (1232 1) | 6· 65 3 0 3 5 | 3 6 3 2 (3 2) |

歌 赋 何 人 写？（呀）

1 2 2· 0 3 5 1 32 | 1 6 0 2 1 2 35 3 | 1232 6 6 0 1232 |

琵 琶 丝 弦（嘞） 何 人

(1232 1 6)

1· 2 3 2 1 (2 7 6) | 2 2 2 3 5 3 (6 3) | 3 35 1216 0 0 3 |

留？ 你好 好 对夫 人（嘞） 把

(1 6)

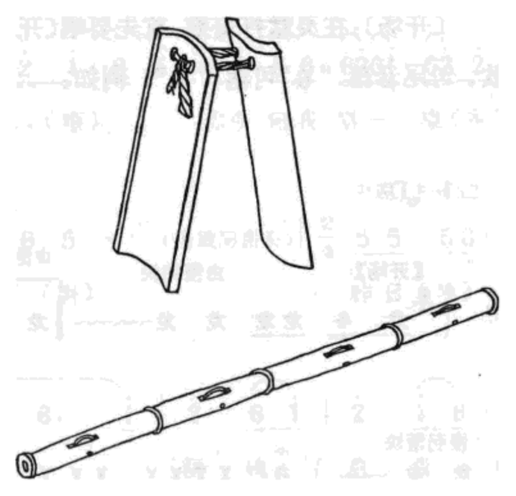
5656 65 3 (6 5) 3 5 | 6· 3 2 (3 2) | 1235 1232 6 0 1 |

实言 （嘞） 来 诉， 如不 然 （呃）

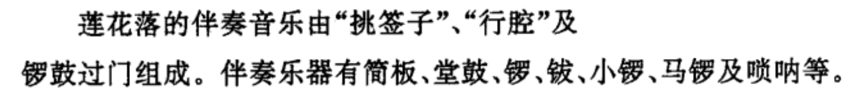
(3532 1 6)
1 3 12 6 0 | 6 6 6 3532 |
举家法 打死 丫

1 2 32 1· 6 | (5 56 1 7 |
头!

6561 2 3 1 1 6) | (下略)



莲花落唱腔的联接基本规律是:〔韵板〕→“行腔”→〔十枝梅〕→“行腔”或〔西腔〕→“行腔”或其它小调接“行腔”→〔韵板〕→“行腔”。



莲花落的伴奏音乐由“挑签子”、“行腔”及锣鼓过门组成。伴奏乐器有简板、堂鼓、锣、钹、小锣、马锣及唢呐等。

锣鼓谱音字谱说明:

冬	堂鼓单击。
仓	锣单击,或锣、钹、小锣合击。
七	钹单击,或钹、小锣、马锣同击。
乙、令	小锣、马锣单击。
各	板单击。
大	击鼓边。

丧鼓音乐　丧鼓音乐源于当地的咏叹式歌腔,在长期的流传过程中,也吸收和融化了地方民间小调。无论是坐丧、转丧还是跳丧,各地的程序相同而音调各异。

丧鼓用当地方言演唱。唱词以七字句为主,其中也有五字句、十字句,以及其它不规整的句式。以两句或四句为段落。个别地区的演唱曲牌,亦有由五、五、七组成的三句式。唱词通俗,讲究押韵。

丧鼓音乐结构属联曲体,即把若干曲调,按固定的演唱程序,联缀起来演唱。其中,叙事的主要唱腔,则采用单曲反复的方法结构唱段。其基本结构形式是:

〔开场〕——〔丧鼓调〕——〔煞鼓〕

〔开场〕是打丧鼓的序歌，〔煞鼓〕是打丧鼓的尾声。〔丧鼓调〕因地而异，如秭归县有〔长声〕、〔短声〕、〔全十字〕；远安县有〔扬句子〕、〔接音〕、〔纂鼓〕、〔还阳〕；宣恩县有〔四平〕、〔赶板〕等。

〔开场〕：在灵堂打丧鼓，首先要唱〔开场〕。其唱词可长可短。曲调随语言抑扬，击鼓而歌。句尾音落“6”可落“i”。例如：

选自长阳打丧鼓《开场》
（蔡梓三演唱　陈洪记谱）

1＝D

【开场】 由慢到快 由慢到快 自由地

サ（冬龙．冬 龙龙 龙 龙～～～～‖龙 龙～～～～‖ i 6 i 6. 6 i 6i 6.

开场开场，黄金万两。

慢起渐快

（龙 龙～～～）0 XXXX XXX XXXX XXX XXXX X XXXX X

（念白）东边一朵祥云起，西边一朵紫云开，雷在当头打，闪电照眼来，

XXXX XXXX XXXX X X XXXX X X XXXX XX X

天有八卦，地有五方，人有三魂七魄，鬼有一路毫光。各位歌师都请坐，

XXXX XX X XXXX XXXX XXXX XXXXX XXXXXX

听我愚下开歌场，开个长的，更深夜静，开个短的，不得到天亮，开个不长不短，

XXXX i666 6 i i i.（击鼓略）

不短不长，（唱）相陪亡者到天光。（啊）

〔丧鼓调〕：〔丧鼓调〕长于叙事。为用一种曲调反复吟唱各类长篇或短篇曲目，如长阳县的〔丧鼓调〕，唱词为七言上下句式，唱腔为散板转一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句结构。上句落“6”音，下句落“5”音。演唱者随每段唱词字数多少以及语言四声的抑扬，即兴发挥。每段的伴奏过门及落音不变，而每段的音调均有所不同。例如：

选自《老鼠告状》
（蔡梓三演唱　陈洪记谱）

1＝♭B

♩＝120

$\frac{2}{4}$（打 打｜冬冬．冬 龙冬｜打冬 打｜打冬 打｜龙冬 打｜打 打｜

打冬 打 ‖ 打冬 打 | 龙冬 打 ‖ 龙. 冬 冬打 | 龙打 冬 | 3/4 龙 打 打) |

【丧鼓调】
自由地
サ 2. 2 i i 2 3 2161 60 i 2 62 i 6 5. ♩=110 6 i 5 6 6261 62 2
歌 师 傅 来（吔 嘿） 老 歌 郎，（嘛） 你 今 陪 我 唱 一 唱（啊）

2 i2 i 66 6 6i 5. 6 i. 6i 放慢 i2 i 6 5 - （击鼓同曲头）| 中速 ♩=82 2/4 5 5 56 |
听 唱 老 鼠 子 来 告（啊） 状。（啊） 昨 日（吔）

i 6. | 6. i 5 6 | i i2 i | 6. i | 2 6 i | 2 i 6 |
老 鼠 被 猫 儿 伤，（呃） 阴 魂 淼 淼

6261 i 6 | 5 5. | （击鼓同曲头）|（下略）
告 一 （呃） 状。（呃）

〔短声〕：〔短声〕是秭归县“转丧鼓”的主要曲调。唱词为七言上下句式，可套唱二句、四句、六句的闲言散语，亦可套唱长篇曲目。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句结构。上句落“6”音，下句落“5”音。例如：

1 = F 2/4

选自《开场词》
（胡振浩演唱　许心珍记谱）

【短声】 中速
5. 6 i | 3 3 3 i2 3 | 3 2 3 i 6 | 6 6 i 2 6i | 2 606 5 | 5. 6 i |
（呃） 打 不 起 豆 腐 赶 不 起 情， 唱 一 个 歌 儿 赶 人 情。（呃）

5 56 i 56 | i 5 6 6 | 6 6i 2i 6 | 6 6i 2i 6 | 5 5. | (当 里个 冬当 |
唱 得 好 来 你 们 听，（啦）唱 的 不 好 陪 亡（啊） 人。（啦）

冬 0 | 当 里个 冬当 | 冬 0 ‖: 当 里个 冬当 | 冬当 冬 里个 :‖ 冬冬 里冬 |

里冬 冬. 里 | 冬里 冬里 | 冬里 冬 | 当里 冬当 | 冬 冬 |（下略）

〔接音〕：〔接音〕是流传远安县“转丧”鼓的主要叙事曲牌。唱词为五、五、七词词格的三句式结构，唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），三句体，似说似唱。三句腔尾落音分别为“6、6、5”。例如：

1 = ♭B

选自《武松打虎》
（周万寿演唱　汪期友记谱）

【接音】

4/4 i 6 5 5 5 | 6 i 5 6 0 | 6 i 2̇ 2̇ i i 6 i | 6 0 6 i 2̇ |

听 说 是 宋 江，（啊） 武 松 喜 洋 洋， 与 他

2̇ 2̇ i 6 i 2̇ i | 6 5 5 - 0 |（下略）

结 拜 为 兄 长。（啊）

〔洛阳腔〕：〔洛阳腔〕是流传于秭归县“转丧鼓”中，一种长于叙事的唱腔。曲调由当地的山歌《我比黄连苦十分》演变而来。唱词为五言四句式。唱腔由一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）和一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句构成。四句的落音依次为“6、5、6、5”。例如：

1 = F

选自《山伯访友》
（熊均章演唱　许心珍记谱）

【洛阳腔】

4/4 2̇ 2̇ 2̇ 2̇ 4̇ 2̇ i 2̇ | 5 5 - 3̇ 3̇ | 2̇ - - 3̇ 2̇ | i i i 6 |

锣 鼓（那 个）紧 紧（的）筛，（哟 呃 咳 呃）

2/4（当 冬冬 冬冬）| 4/4 2̇ 2̇ 2̇ 2̇ i 7 i 6 | i 2̇ 2̇ i 6 5 | 2/4（当 冬）|

闲 言（那 个）且 丢 开，（哪 啊）

4/4 2̇ 2̇ 2̇ 2̇ 6 i i 6 | i i 6 i 2̇ i | 6 0 2̇ i 6 6 | i 2̇ i 6 0 |

听 唱（那 个）一 本 祝 英 台，（哟） 山 伯 就 访 友（啊）

6 2̇ i - | i - 2̇ i 2̇ i 6 | 5 - - - |（下略）

来。（呀）（啊）

〔煞鼓〕：〔煞鼓〕又称〔回丧〕，是打丧鼓的尾声，唱词内容无论与所唱曲目有无关系，在打丧鼓结束时，均要唱〔煞鼓〕。

"坐丧"的〔煞鼓〕与"转丧"的〔煞鼓〕有所不同。"坐丧"的〔煞鼓〕为吟诵式的，其形式与〔开场〕相似，只是声调突转高昂，以示镇邪除秽。唱词句式不限，可多可少。始为念诵，尾腔转入一领众和的散板。上句落"6"音，下句落"i"音。例如：

选自《东西南北中》
（郑庆根演唱　陈洪记谱）

1 = F

【煞鼓】 念诵地

サ（击鼓略）| X X X | X X X | X X X X | X X X | X X X | X X X | X X X X |

煞鼓 东，煞鼓 东，代代 儿女 坐朝 中；煞鼓 西，煞鼓 西，代代 儿女

X X X | X X X | X X X | X X X X | X X X | X X X | X X X | X X X X | X X X |

穿朝 衣；煞鼓 南，煞鼓 南，代代 儿女 做高 官；煞鼓 北，煞鼓 北，代代 儿女 发不 彻，

サ 5 - 6. 6i 5 6 6 - 6 i 56 i 2 i 6 6 - （击鼓）|

（啊）（帮）代代 儿 女 呀 发 不 彻。（啊）

X X X | X X X | X X X X | X X X | 3/4 X X X X X | X X X X X |

屋也 大，门也 大，荣华 富贵 代代 发。屋大 好停 丧，门大 好出 丧，

X X X X X X | 2/4 X X | X X | 3/4 X X X X X X | 2/4 X X X X | 3/4 X X X |

千年 才死 一个，要 定 八 方。万年 才死 一双，代代 不死 少 年 郎，

サ 5 - 6. 6i 5 6 6 - 6 i 5 6 i 2. i6 i - （击鼓略）‖

（啊）代代 不 死（啊）（帮）少 年 郎。（啊 呃）

流传于秭归县"转丧"的〔煞鼓〕，唱词多为五言四句体。唱腔为甲、乙分唱，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），唱腔句式灵活并介有衬词衬句，多以"6"、"5"的落音为对句。例如：

选自《栀枝花儿白》
（江安祚演唱　许心珍记谱）

1 = D

稍慢

2/4 サ（ 匡~~~~~~匡 匡 匡~~~~~~ | 3/4 冬冬 冬 匡 匡 | 冬冬 匡 冬冬 |

【煞鼓】 （甲、乙分唱）

2/4 6 - |: 56 i2 | 6 i6 6 | 56 i2 | 6 i6 5 :| 56 iii |

嗨 栀子花儿白，（哟） 孝家戴不得。（哟 吙）（甲唱）要候 三年的

匡 0）

6i6 5 | 56 i2 | 6 i 6 | 5 6 | 5 54 5 0 | 6 i2 i5 |

孝满，（啰）（合唱）是花 都戴 得。（哟 吙 吔 吙 吔）嗨！（乙唱）是花 都戴

6 6. | 6 5 6 | 5 4 5 | 56 ii | i 6 5 | （锣鼓略）

得，（吔）（合唱）（吔 吙 吔 吙 吔），（甲唱）号子 回头 我来 接。

打丧鼓艺人均用真声演唱。

鼓是打丧鼓的主要伴奏乐器。"坐丧"用的鼓又称鼙鼓。用牛皮鞔面。鼓面直径三十五至四十厘米左右。鼓高约五十厘米。演唱时，鼓放置于一木盆上，艺人坐在棺木左侧，自打自唱。鼓点多种多样，因地而异。演唱者通过敲击鼓心音、鼓边音、鼓沿音的不同音色变化，打出各种节奏，忽轻忽重，忽快忽慢，十分活跃。

"转丧"的打击乐器一般为锣、钹、马锣、鼓四件。有的地方还加配一至二支唢呐。〔开场〕和〔煞鼓〕只用鼓和锣，演长篇曲目时只用鼓。锣鼓点各地也不一样。有的念作"冬冬龙 打冬冬 龙"，其中"龙"为击鼓中心音，"冬"为击鼓边音，"打"为击鼓沿音；在长阳县则念作"粘谷种，糯谷种"，"粘谷、糯谷"是鼓边音，"种"是鼓中心音。

鼓盆歌音乐 鼓盆歌音乐具有浓郁的荆沙及江汉平原的乡土气息。主要曲调由当地的哭腔衍变而成，也受到当地其它曲种音乐和戏曲音乐的影响。音乐属板腔体结构。

鼓盆歌唱腔有〔敲板〕、〔湖腔〕、〔三句半〕等。既有叙事的，也有抒情的；既可抒发活泼风趣、婉转缠绵之情，亦可表现刚健豪迈、激动热烈的气势。有的唱腔还有一曲多用的功能，能适应不同内容，表现不同的情绪。

〔三句半〕：〔三句半〕又称〔书帽〕。在曲目前演唱，唱词多为典故或诗词，七言三句式。唱腔为三句体，悠长、自由灵活。前两句为散唱，第三句转为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。第一句为起句，第二句为过句，第三句的后半句众人和腔，故称〔三句半〕。例如：

1 = ♭B

选自《数楼》
（陈顺福演唱 董骥记谱）

【三句半】 慢

サ 21 4 3 232 1. 2 ♭7 7 0 | 1. 5 333 2 1 05 12 55 25 |

杜 康 造 酒 造得 高，

王母娘娘设宴（嗯）赴蟠（嘞）桃，（哇）

♩=96

八洞（哇）神仙（帮）下（呀）天（哪 啊）

朝。（啊）

（下略）

〔平板〕：〔平板〕是鼓盆歌中的主要唱腔，唱腔如诉如歌，节奏平缓自由。既能叙事，又能绘景。唱词为二、二、三词格的七言上下句式。可四句构成一段也可六句构成一段。唱腔为上下句式结构，节拍为散板，上句落"6̣"或"2"音，下句落"6̣"音。因曲目中常用〔平板〕来表达悲切之情，故〔平板〕中又有〔平板〕与〔平板悲腔〕之分。例如：

选自《早发白帝城》
（陈顺福演唱 董骥记谱）

1＝A

【平板】中速

"朝辞（呀 啊 哦 啊）白帝彩云间，（哪 啊）千里（哟 嗬）江陵（哪 咳）一日（罗 嗬）还。（哪），两岸猿声啼（呀）不（啊 嗬）住，（呃）轻舟已过（呀 咳）

万重（哟）山。（哪）” 李太白 诗句

传（哪）千（罗啊）古，（啊 哇） 人过（哟） 留 名

（帮）万（哪）代（哟）（哦） 传。（哪）

（下略）

〔敲板〕：〔敲板〕因演唱时有鼓击节，故称〔敲板〕。其节奏平稳，长于叙事，是鼓盆歌中常用曲调之一。唱词为六、六、七、七句格的四句式，唱腔为四句体结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），四句落音分别为“$\dot{6}$、3、$\dot{6}$、$\dot{6}$”。例如：

选自《赶潘》

1 = ♭B （毛白秀 刘光前 陈顺福演唱 董骥记谱）

【敲板】

（陈唱）尊 公 公（哪） 你 听 （哪）

道， 新（哪）打 船 （哪） 两（都）两 头 翘，

倘若 装得 佛门 女多（呀 的）娇， 公 公 包 你

1 16 3.2 | 1 0 0 | 6116 12 3 | 3.5 21 | 6. 0 |（下略）
船（呀）钱 （哪） 钱儿（啊） 吊。 （哇）
卜 冬冬 冬冬 卜0 打打打 卜 冬冬 冬 冬 卜冬冬 冬冬 卜0）

〔湖腔〕：〔湖腔〕由荆沙一带的民歌小调衍变而成，有多种唱法。唱词基本句式为十言上下句式。常见在〔湖腔〕之前长加入一句由散板构成的“起板”，而后进入一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的〔湖腔〕。全曲似说似唱，上句落“1”音，下句落“5”音。例如：

1 = ♭B

选自《赶潘》
（毛白秀 刘光前 陈顺福演唱 董骥记谱）

（起板）慢 【湖腔】♩= 96

サ 61 5 6 61 2 21 6 1 1. 21 65 5 - | $\frac{2}{4}$ 1.2 2.1 |
（艄唱）艄 子 开 口（儿）（咧）笑 嘻 嘻， （耶） 问 姑

2 6 0 1 | 6.1 1 6 | 6.1 2 21 | 1 1 0 | 61216 0 |
姑（咧） 你 不 过 只 在 十 六（儿） 七，（咧） 姑姑（哇）!
（卜 0 打 打打 卜 打 打 打 卜 打 打 打 卜 打 打打打 卜 打 打打

61 2 16 | 5 6 16 | 5 - | 61 2 16 | 5 65 | 5 - |（下略）
歇老汉的船 儿 （咧） 哪里 去？ （咧）？
卜 打 打 打 卜冬冬 冬 冬 卜0 打 打 卜 冬冬 冬 冬 卜冬冬 冬冬 卜0 打打）

另一种形式的〔湖腔〕由七字句的五句唱词组成，唱腔亦为五句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），长于叙事和写景。唱腔的五句落音分别为“6、6、5、6、5”。如：

1 = G

选自《赶潘》
（陈顺福演唱 董骥记谱）

【湖腔】中速 ♩= 69

$\frac{2}{4}$ 12 5 6 | 61 2 60 | 1.2 56 | 6 6 0.6 | 16 1.6 |
艄 子 我 闻 听 笑 哈 哈，（咧） 分 明 是 个
（卜 打 打 打打 卜 打 打 打打 卜 打 卜 打 卜 打 打 打打 卜 打 打 打打

5 5 6 | 1 6 0 6 | 2 6 6 1 6 6 | 1· 2 5 | 6 5 0 |
女 娃 娃,(咧) 轻言的 细语她 多 会 讲 话,(哟)
卜冬冬 冬 冬 冬 0 打 打打 卜 打 打 打打 卜 打 卜 打 卜 打 打打打

5 5 6· 0 | 2· 1 1· 6 | 1 5 | 5 6 0 6 | 621 6 0 |
好比是 花 椒 面 子 拌 嘎 嘎,*(咧) 姑 娘(啊)
卜 打 打 打打 卜 打 打 打打 卜冬冬 冬冬 冬 打 打打 卜 打 打打打

1 5 6· 0 | 6 2· 1 | 6 5 6 5 | 5 0 5 5 | 6 1 6 0 1 6 |
这 句 话 讲 得(就)老 汉 (啊) 我的 肉(啊)
卜 打 打 打打 卜 打 打 打打 卜 冬冬 冬 冬 冬 打 打打 卜 打 打 打打

6 1 2 0 | 5 5 6 1· 6 | 5 6 6 | 5 - | (下略)
肉 (呀) 肉 一 (呀) 麻。(哪 呀)
卜 打打 打 打打 卜 冬 冬 冬 冬 卜 冬冬 冬 冬 冬

* 嘎嘎:方言,即肉食。

此外,在鼓盆歌中还有〔孝吊子〕、〔数板〕、〔平板悲腔〕等唱腔。

演唱鼓盆歌,通常用如下程序:闹鼓——诗白——击鼓——〔三句半〕——〔孝吊子〕——〔平板〕或〔敲板〕——歌尾。根据演唱内容和情绪,虽可稍作调整,如加进"数板"或"板白",但大体上仍按照这个演唱程序联接进行。

鼓盆歌的伴奏乐器为鼓。桴鼓击节中,强拍重板击在鼓皮上,即用左手横执鼓槌敲击鼓面。发出"卜哧卜哧"的响声,称为闷鼓。一眼为轻板,即右手直持鼓槌击右侧鼓边,发出"打打"响声,称为敲鼓。击鼓伴奏主要用于〔敲板〕和〔湖腔〕的曲牌演唱中。在唱腔开始的第一小节不击鼓,从第二小节起击鼓。曲谱中"冬"为右手持鼓槌击鼓皮中央声,"卜"为左手持鼓槌击鼓皮边部声,"打"为右手持鼓槌敲击鼓边声。

跳三鼓音乐　跳三鼓以唱为主,唱说相间。

跳三鼓的唱词以七字句为主,七句一段。其词韵脚讲究,句句押韵,一韵到底。常用的韵脚有"言前"、"江阳"、"人辰"、"由求"、"波梭";其次是"衣齐"、"灰堆"、"遥条"、"发花"、"怀来";用得较少的是"乜斜"与"姑苏"。音乐由唱腔及伴奏两个部分组成。跳三鼓的唱腔有〔卡七字句〕、〔扬嗬嗬〕、〔欢调〕、〔三句半〕、〔十字句〕五种曲牌,〔卡七字句〕是其主要唱腔。音乐属曲牌体结构。

〔卡七字句〕:〔卡七字句〕以叙事见长,亦可随速度、力度和语调高低的变化,表现喜、

怒、哀、乐等不同感情。唱词为二、二、三的七字句。由三句结构的“三句头”和四句结构的“落句”构成。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍），以前三句后四句分为两节。“三句头”有“平三句头”（又称〔小开门〕）和“高三句头”（亦称〔大开门〕）之分。开始的第一拍或第二拍艺人称之为“行腔”，落“5”音，第二句落“6”音；第三乐句落“5”音，之后是击乐过门。“落句”的四句落音分别为“6、5、1、5”。例如：

选自《点古人》

（魏良远演唱　九口　丁丁记谱）

1＝♯C

中速 ♩＝76

2/4（占子 占子 | 3/4 叮当鼓子 占子占 子 | 2/4 占子 占子 | 3/4 叮当鼓子 占子占 子 |

叮当鼓子 占子 | 叮当鼓子 占子 | 叮当鼓子 占占 | 子占子子 占子子 | 占子占 子）|

【卡七字句】（三句头）

5 － | 3/4 5 5 2· 1 6 5 | 2/4 23 2 2· 1 | 61 12 5 | 5 － |

（啊）你我（哟）今日到孝（呃）府，（呃）

（打打打打 打打

打打打打 打）| 236 1 231· 6 | 5 5 5 6 | 2· 1 6161 | 2321 1 |

开了（个）歌场 起了鼓，（呀）或讲文来 或讲（呃）

3/4 5 5 － | 2/4（叮当鼓子 占子 | 叮当鼓子 占子 | 叮当鼓子 占占 | 子占子子 占子子 |

武。（啊）

（落句）

占子占 子）| 5 5 6 5 5 | 5635 3 5 | 3/4 6· 5 3 2 6 | 2/4 5 5 1265 |

讲文就讲（那）包丞相，（呃 呃）讲武就讲

61 6 23 1 | 3/4 61 6 5 － | 2/4 0 0 | 2361 2·316 | 2323 23 1 |

杨（啊）家（的）将，（啊 啊）会杀 会打 会刀 枪，（啊）

（打打打打 打打 打打打打 打）

6211 1 55 | 5 56 5 | 6 1 26 1 | 6 2 21 6 | 5 － |（叮当鼓子 占子 |

杀不过 地府的 五阎（哪）王。（呃 呃 啊）

叮当鼓子　占子 | 叮当鼓子　占占 | 子占子子　占子子 | 占子占　子) ‖（下略）

〔扬嗬嗬〕：〔扬嗬嗬〕以其衬词而得名。由"花腔头"、"三句头"及"落句"三个部分组合而成。唱词为七字句，唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）。

"花腔头"由衬词及两句相似的曲调组成，在〔扬嗬嗬〕中起着"幺板"及"腔头"的作用。"三句头"由三句唱腔组成，三句皆落"6"音。"落句"唱腔的第一个部分，是一个曲调悠长，两句皆落"6"音的上下句，第二部分是一个节奏紧凑，以"3、3"或"3、1"为对句，最后终止于"6"音，类似垛句的段落结构，既长于叙事，又善于抒情。例如：

选自《古代行孝人》
（王作善演唱　九口　丁丁记谱）

1 = A

慢速 ♩= 63

$\frac{2}{4}$ (叮当鼓子　占子 | 叮当鼓子　占子 | 叮当鼓子　占占 | 子占子子　占子子 | 占子占　子) |

【扬嗬嗬】（花腔头）

6 - | 12 3 23 | 1216 6 | 6 - | 6 - | 12 3 2. 3 | 1216 6 |

（帮）（啊　扬 嗬 嗬 嗬 嗬 耶　啊　扬 嗬 嗬 嗬 嗬 耶）

(打打打打

$\frac{3}{4}$ 6 - 0 | $\frac{2}{4}$ 6 - |（三句头） $\frac{3}{4}$ 12 3 23 6. 0 | $\frac{2}{4}$ 3. 532 6 1 |

（唱）（啊）　鼓 儿　冬 冬 响 连

打打　打打打打　打)

32 16 6 | $\frac{3}{4}$ 6 - 0 | $\frac{2}{4}$ 12 3 3.53 2 | 3 2 12 1 6 |

声，（哪　啊）　竹 签 击 镲（就）闹（里）沉　沉，（哪）

(打打打打　打打　打打打打　打)

2. 1 6 1 6 | 1 323 1. 2 | 1 16 6 | $\frac{3}{4}$ 6 - 0 | $\frac{2}{4}$ 6 - |（花腔头）

唱 个 古 代（就）行孝　人。（哪　啊）　（帮）（啊

(打打打打　打打　打打打打　打)

12 3 23 | 1216 6 | 6 - | 6 - | 12 3 2. 3 | 1216 6 |

扬 嗬 嗬 嗬 嗬 耶　啊　扬 嗬 嗬 嗬 嗬 耶）

(打打打打

（落句）

3/4 6 - 0 | 2/4 1. 1 1 6 | 6535 6 i 65 | 3/4 6. 5 3 32 6 0 |

（唱）王 祥 为母 卧寒 冰，（嘞）

打打 打打打打 打）

2/4 35 1 63 6 | 6.123 3 2 12 | 3 2 16 6 | 3/4 6 - 0 |

丁 郎 刻 母 尽 孝（哇） 心，（哪 啊）

（打打打打 打打 打打打打 打）

2/4 1 21 632 1 | 35 6 3 0 | 62 1 6 6 1 | 1 61 3 0. | 1 6 1 1 0 |

孟宗 哭 竹（就）冬 笋 生， 郭 巨 舍 子（就）为娘 亲， 善有善 报

16 6 1 0 | 6 6 1 1 1 | 3 3 35 3 | 1 2 1 351 2 | 21 6 12 |

孝有 好 应， 董永 葬 父（就）自 卖 身，（嘞）感 动（哪）仙 女（就）来（呀）配

3 31 2 0 | 1 3 2 1 | 6 - | （叮当鼓子 占子 | 叮当鼓子 占子 |

（合）婚。（嘞 嘿嘿 嘿嘿 啊）

叮当鼓子 占占 | 子占子子 占子子 | 占子占 子）| （下略）

〔欢调〕：〔欢调〕由一板一眼（2/4拍）、一板两眼（3/4拍）的"三句头"与"落句"两个部分组合而成。常用于演唱诙谐风趣的内容及表现爱情的内容。"三句头"腔尾落音分别为"2、6、2"，之后是一个击乐过门。"落句"由五句唱词，五句唱腔组成。第一句落"3"音，第二句落"2"音；第三句落"5"音，第四句落"6"音，第五句落"2"音。例如：

选自《朱砂记》

（徐鼎鉴 郑启焕演唱 丁丁记谱）

1 = D

中速 ♩= 76

2/4 （叮当鼓子 占子 | 叮当鼓子 占子 | 叮当鼓子 占占 | 子占子子 占子子 | 占子占 子）|

【欢调】（三句头）

2 - | 57 i7i 2. i | 6 65 3 | 6 6 6 6 3 | 6 56 3 2 | 2 - |

（啊） 马迪（唷 哦） 一 听（就）心（嘞）欢（哎）喜，（啊）

（打打打打 打打

0　　055 | 363 22 | 3/4 6123 21 65 3.6 | 2/4 6.6 6535 |
（白）那咋不喜哩！（那个）只 要 你我 成夫 妻，（唷） 样 样 事情我都
打打打打 打）

3/4 63 356 65 3 | 2/4 2 - | （叮当鼓子 占子 | 叮当鼓子 占子 | 叮当鼓子 占占 |
中你 （唷） 的。（呀 啊）

（落句）
子占子子 占 子子 | 占子占 子）| 2 - | 23 33 2 | 61 i 61 61 |
（啊） 马 迪 当时（就）喜洋（哎）洋，（哎

3/4 2 21 6 65 3 | 6.2 6 6. 0 | 2/4 36 3533 | 3 35 6 65 |
哦） 老 师 傅，（啊）（白）啊！（唱）首先 我要与你 打（唷） 商（哎）

3/4 5 3 2 - | 2/4 0 0 | 3/4 3563 35 563 2 | 2/4 66 50 |
量，（哎 啊） （白）商量什么？（唱）你要跟我 好生（的）收拾（啊） 一间 房，
（打打打打 打打）

5323 223 | 361 6 35 | 6 65 3536 |
（要）等我的 姨 妹 巧梳 妆，（哎） 梳 妆 打扮我们

3 35 6 56 | 3/4 5 3 2 - | （下略）
好（哦） 拜（哦） 堂，（哎 啊）
（打打打打 打打

〔三句半〕：〔三句半〕由“三句头”、“三句半”、“落句”三部分组成。一般是用“三句头”起唱，由“落句”收腔煞尾；但亦可将“三句头”省略，只用“落句”煞尾。

〔三句半〕的唱词由五字句式的三句半组成。唱腔亦为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍），“三句半”落音为“1、5、5、5”或“3、6、1、5”。例如：

选自《戒鸦片》
（罗贻桃 鲁炳发演唱 丁丁记谱）

1＝♯A
慢速 ♩＝54

2/4（叮当鼓子 占子 | 叮当鼓子 占子 | 叮当鼓子 占占 | 子占子子 占子子 | 占子占 子）|

【三句半】

3/4 5 - 0 | 2/4 1 6 1 1 2 6 | 6 1 2 2 1 2 6 5 5 |

（哦） 上了洋烟瘾，六亲都淡冷，（哪）

3/4 5424 242 XX. （打打.） | 2/4 16612 1 | 55561 5 |

心中想设法，（呀）不肯！ 大瘾把家败，小瘾一身败，

1622 62 5 | 1 62 21 6 | 5 - | （下略）

到处去设法，（耶）无（耶）奈。（耶 啊）

（打打打打 打打

〔十字调〕：〔十字调〕与〔卡七字句〕的结构相同，其中〔十字调〕的唱词为十言四句，一板一眼（2/4拍）、一板两眼（3/4拍）、一板三眼（4/4拍）以及一板四眼（5/4拍）的混合节拍，唱腔为四句结构。四句的落音分别为“5、5、6、5”。例如：

1＝A

选自《十字调》
（赵植中演唱 丁丁记谱）

中速 ♩＝66

2/4 （叮当鼓子 占子 | 叮当鼓子 占子 | 叮当鼓子 占占 | 子占子子 占子子 |

【十字调】

占子占 子）| 5 - | 4/4 612 2 5 5 254 2 24 | 3/4 5 54 2 21 6 |

（啊） 这一（呀）场（啊）杀得我（唷）

612 2 5 5 5 0 | 4/4 5 5 5 5 5 61 21 6 | 5/4 1 1 1 5 6 5 - |

人困（哪）马（呀）倒， 想起了（啊）往前事（啊） 仇恨难消，（啊 啊）

（打打打打 打打

2/4 打打打打 打）| 4/4 5 61 2 21 5 56 5 | 3/4 1 5 5 1 12 6 |

虎狼山（哪）兴人马 来把（呀）仇（啊）报，

4/4 1 63 2 21 5 56 6 5 | 5/4 62 2 21 2 6 5 - | 2/4 打打打打 打）| （下略）

要杀得（呀）张才贼（呀） 一笔勾销。（啊 啊）

（打打打打 打打

旧时的跳三鼓无弦乐器伴奏，只有鼓与镲。鼓为中等圆鼓，也叫怀鼓，鼓槌用结木做成，长约二十一厘米。镲为单页，亦叫苏钹；镲签用楠竹修成；镲上吊有一米左右长、二十五厘米左右宽的布巾，或红或绿，俗称“白环”。击乐点子轻快活泼，节奏鲜明，和谐悦耳。例如：

叮当鼓子 占子 | 叮当鼓子 占子 | 叮当鼓子 占占 | 子占子子 占子子 | 占子占 子 ‖

伴奏音乐既包括“打闹台”静场，也包括模拟炮声、雨声、雷声，或撞金算命等效果。中华人民共和国成立之后，跳三鼓始加入二胡、扬琴、笛子等乐器伴奏。

打锣鼓音乐　　打锣鼓的音乐，源于楚地人的祀田之俗，其唱词多为五字句式和七字句式，中途不换韵，一韵到底。唱腔有〔扬歌〕、〔咏诗定韵〕、〔五言歌〕、〔连四句〕、〔双声子〕、〔赞十字〕、〔扳秤砣〕、〔钉园子桩〕、〔平板〕、〔太公钓鱼〕、〔五字摊板〕、〔十字摊板〕、〔七字摊板〕。音乐结构属于曲牌联缀体，一般是以〔吟诗定韵〕或〔扬歌〕开场，然后依次联缀〔钉园子桩〕——〔赞十字〕——〔平板〕——〔双声子〕——〔扳秤砣〕等曲牌。

〔扬歌〕：〔扬歌〕又称〔扬声〕、〔扬声子〕，是打锣鼓的歌头，一般不唱故事，多演唱古诗词，作为打锣鼓的《开篇》演唱。〔扬歌〕唱腔均为散板。曲调悠长，节奏自由，唱法因人而异。打锣鼓中较为流行的〔扬歌〕有以下两种形式和唱法：

其一，为吟诵体，唱词为长短句式，一种为七、六、七；五、五、七、六；七、五、五句格。唱腔曲调与语调相似，曲体结构与句式相同，落音分别为“5、1、2；5、1、3、1；1、5、1”。例如：

选自《开篇词》
（赵光友演唱　刘大业记谱）

1 = ♭E

自由地　　由缓渐急　　原速　　由缓渐急　　原速

サ（打 打打 0 冬匡 匡 匡 匡 匡 冬匡 冬匡 匡 匡 匡 匡 冬匡 冬匡

由缓渐急　　*f*

匡 匡 匡 匡 0 冬冬 匡.冬 匡冬冬 匡冬 匡冬冬 匡.冬 匡冬 匡.冬 匡.冬

匡冬冬 匡.冬 匡.冬 匡冬 匡.冬 匡冬 匡冬冬 匡.冬 匡冬冬 匡.冬 匡冬 匡冬冬

匡冬冬 匡冬 匡冬冬 匡.冬 匡冬 匡.冬 匡.冬 匡冬 匡.冬 匡.冬 匡冬冬 匡冬

反复渐快　　由缓渐急　　原速　由缓渐急　　*f*

匡冬冬 匡冬冬 匡 匡 0 冬匡 匡 匡 匡 匡 冬匡 匡 匡 匡 匡 冬冬

【扬歌】吟诵地 ♩=168

匡.冬 匡.冬 匡冬 匡.冬 匡.冬 匡冬 匡) 1 - 0 2 5 32 3 3.3 5 -

（嗯） 滚滚长江东逝水，

6 3 33 3.5 22 1 (打) 0 22. 2 3 5 1 2 (打)

浪花淘尽英 雄， 是非 成败转头空。

0 3 2 03 3 5. 66. 332 1 1 (打) 0 2 2 2 2

青山 依旧在，几度 夕阳 红， 白发渔樵

3.3 5 55 3 5 5 33 3 21 1 (打) 0 11. 2 3 5

江渚上， 观看秋月春 风。 一壶 浊酒喜

3 3 21 1 (打) 0 5 2 3 5 5 5 5 6 5 3 5 2 3 21 1 (打)

相(啊) 逢， 古今多少事， 都付 笑谈中。（啊）

(匡 匡 匡 匡 | *f* 冬冬 匡.冬 匡冬 匡冬 匡.冬 匡.冬 匡冬 匡) | （下略）

其二，唱词为七言上下句式，唱腔为散板（サ）上下句结构，上句落"2"音，下句落"1"音，段落尾伴有锣鼓过门。例如：

选自《开篇词》

1 = #F （陈正品演唱 刘大业记谱）

【扬歌】吟诵地

サ 1 - 2 4 3 5 3 5 4 4 - 2 - 0 5 5 4 4 5 32 1 2 1 0 0

（嗯） 淡月疏星绕建章，（呕） 仙风吹下玉炉 香。

(打) (打)

5 5 4 3 5 5 1 2. 0 35 4 4 3. 5 3 3 21 2 1

待臣鹄立通明殿，（嗯） 一朵红 云 捧 玉（呀） 皇。

(打) (打 打打)

(匡 匡 匡 匡 匡 冬冬 匡冬冬 匡冬冬 匡冬 匡冬冬 匡冬冬 匡冬 匡) | （下略）

〔咏诗定韵〕：〔咏诗定韵〕是先由鼓师咏一首诗，其他艺人也依其韵各咏一首的诵唱方式。韵脚既定，下面的书目即依其韵脚演唱。

〔咏诗定韵〕仍属打锣鼓的开篇词，所唱与〔扬歌〕相似，也多为历代名人诗词。唱词为七言上下句式。曲调与语调近似，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），唱腔为上下句体，上句落“2”音，下句落“1”音。例如：

选自《开篇词》
（陈正品演唱　刘大业记谱）

1 = ♯C

【咏诗定韵】中速 ♩=70

2/4 0 0 | 1 6 5 6535 | 1 12 0 35 | 1. 2 3 | 6 6532 | 2 35 3. 2 |

尔 虽（耶） 托名 为 汉 相， 实为（呀）

（打 乙 打 乙 打 乙 打 打 打 匡 匡）

6 6 0 65 | 5 3 2 1. | 21 1. | 1 6 61 | 6 3 0 5 | 6 12 35565 |

汉贼 乱朝（哎） 纲。（呃） 意欲（的） 天下 （哦）你独

（打 乙 打 打 打 匡匡） （打 乙 打 打

65 3 3 2 | 6 6 3 5 5 | 3 56 0 65 | 3 25 3212 | 1 - |（下略）

掌，（啊） 久（啊） 已（的 个）蓄意 篡汉 （哪） 王。

打 匡 匡） （打 乙 打 打 打 匡冬）

〔五言歌〕：〔五言歌〕因其唱词为五言上下句式，并因此而得名，若干上下句构成一个段落。唱腔为上下句结构，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）。〔五言歌〕多用于叙事段落，其特点是，上句和下句的第一句多从让板起唱，上句和下句的落音，除结束前的上句落“3”音之外，其余上下句均落“1”音。例如：

选自《三顾茅庐》
（郭秀英演唱　刘大业记谱）

1 = A

【五言歌】中速 ♩=69

2/4 0 1 2 | 5 5 6535 | 3 2 2 3 | 5 5 5432 | 2. 1 0 | 0 0. 3 |

（呃） 苍 天 如 圆 （哪 哈）盖，（耶） （呃）

（打 打 打 打 匡 匡 匡. 冬 匡冬 匡 打

2 5 5 | 2 5 2 | 1 1· | 0 0 | 0 1. 2 | 2 5 5 35 | 35 1 2 |
陆地(都)似棋(呀)局。(呀) (嗯 哪)世人 又 黑 白
乙 打 乙 打 打 匡匡 匡.冬 匡.冬 匡 打 乙 打 乙 打

5 5 5432 | 3/4 1 0· 0 0. 5 | 2/4 5 35 2 5 | 3 2 3 23 |
分,(罗) (啊) 往(咧) 来(就)争荣(啊)
打 匡 匡 匡.冬 匡.冬 匡 打 乙 打 打

3/4 1 – 0 | 2/4 0 0 | 1. 2 5. 6 | 5 45 53 0 |
辱。 荣 者(就) 自 安 (嘞)
打 匡匡 匡.冬 匡.冬 匡 打 乙 打 打

5 5 5432 | 1 0· 0 0 | 2. 4 5. 4 | 5 24 4 2 | 1 – |
安,(嘞) 辱 者 定 碌 (哇) 碌。
打 匡 匡 匡.冬 匡.冬 匡 打 乙 打 打 打 匡匡

3/4 0 0 0 | 2/4 1. 2 5 5 | 6 5 5 3 | 5 65 3 |
南 阳(啊) 有 隐 士,
匡.冬 匡.冬 匡 乙 乙 打 打 打 匡 匡

3/4 0 0 0 | 2/4 5 53 5 53 | 3/4 1 32 1 – | (下略)
高 眼 卧 不 足。(哇)
匡.冬 匡.冬 匡 打 乙 打 匡匡 匡)

〔连四句〕:〔连四句〕的唱词由七言四句组成。唱腔为上下句结构,一板一眼($\frac{2}{4}$拍),上句落"2"音,下句落"1"音。例如:

选自《徐母骂曹》

1 = #C （赵光友 王瑞波演唱 刘大业记谱）

【连四句】 中速 ♩= 70

2/4 0 0 | 1 6 5 6535 | 1 12 0 35 | 1. 2 3 | 6 6532 | 2 35 3. 2 |
尔 虽(耶) 托名 为 汉 相, 实为(呀)
(打 乙 打 乙 打 乙 打 打 打 匡 匡)

6 6　0 65 | 5 3　2 1. | 21　1. | i 6　6i | 6 3　0 5 |

汉 贼　乱 朝（哎）　纲。（呃）　意 欲（的）　天 下　（哦）

（打　乙　打　打　打　匡匡）　（打　乙

6 12　35565 | 65 3　3 2 | 6 6　3 55 | 3 56　0 65 | 3 25　3212 |

你 独　掌，（啊）　久（啊）已（的 个）蓄 意　篡 汉（哪）

打　打　打　匡 匡）　（打　乙　打　打

1　- | 匡．冬　匡．冬 | 匡冬　冬 冬冬 | 3/4 匡 冬冬　匡冬　匡） |（下略）

王。

打　匡 冬

〔双声子〕：〔双声子〕又叫〔两声子〕、〔对声子〕、〔双声调〕、〔两声号子〕。唱词为七言上下句式，唱腔为上下句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句落“2”音，下句落“1”音。例如：

选自《祢衡骂曹》

1＝G　　（陈正品　冯安柱演唱　刘大业记谱）

【双声子】中速 ♩＝76

2/4 5 3 5 5 3 | 5 5　3. 0 | 5 1　1. 2 | 5　2　0 | 3　5 | 65 3　2035 |

汉帝（耶）　览 表　付 曹（喔）　操，（啊）　操　遂 使 人

5 23　21 | 1　1. | 匡．冬　匡 冬冬 | 匡 冬冬　匡 冬冬 | 3/4 匡冬冬　匡冬冬　匡） |

召 祢　衡，（哪）

（冬冬

2/4 1　5 | 65 3　3. 0 | 3 1　2 12 | 5　3 20 | 5　3 2 | 5 3535　32 0 |

衡　至 礼 毕　无 坐（呀）　位，　祢 衡　仰 天

35 3　12 | 3 21　1 | 匡冬冬　匡 冬冬 | 匡 冬冬　匡 冬冬 | 匡 冬冬　匡冬冬冬 |

叹（罗）一　声。（哪）

（冬冬

匡）5 5 | 3 3 5 3 2 | 5 3 2 0 5 | 2 2 3 3 | 5 3 2 321 |
可 恨 天 下（就）虽 阔 广，（啊） 为 何 坐 间 少 一（呀）

1 - | 匡冬冬 匡冬冬 | 匡冬冬 匡冬冬 | 3/4 匡冬冬 匡冬冬冬 匡）|（下略）
人。（冬冬

〔赞十字〕：〔赞十字〕唱词为十言四句式组成，唱腔是四句体，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）。第一句落“$\underset{\cdot}{6}$”音，其余三句皆落“$\underset{\cdot}{5}$”音。音调低平，在唱段中常用于叙事。例如：

1 = #F

选自《岳飞出世》
（王文远演唱 刘大业记谱）

【赞十字】慢速 ♩=58

2/4 5 0 6 | 2 2 2 | 6 6 1 0 | 2 2 1 1 | 2 2 2116 | 0 0 |
（嗯） 单 讲 那 河 南 省 汤 阳 县（嘞）境，（嘞）
（冬 冬 匡冬冬 匡冬冬

0 0 | 3/4 0 0 5. 6 | 2/4 62 2 2161 | 5 5 6 0 | 622 1 6116 |
（哎） 孝 悌 里（呀）岳 家 庄 姓 岳 的 名（嘞）
匡冬 匡冬冬 匡冬冬 匡冬 匡）

稍快 原速
6 5. | 0 0 | 0 0 | 3/4 0 0 2 | 2/4 35 3 2 |
人，（嗯） （哎） 叫 岳 和
（匡冬 匡冬冬 匡冬 匡冬冬 匡冬冬 匡冬冬 匡冬 匡）

稍快
2 7 6 | 6 12 61 1 | 2 21 6 | 5 0. 0 | 0 0 |
家 豪 富 娶 妻 姚（喂）氏，（哎）
（匡 冬 匡 冬冬 匡冬 匡冬冬 匡冬冬

原速
3/4 0 0 5. 6 | 6 2 2 2 | 2 6 6 11 | 2 6 1 1 | 5 - |
（啊） 结 婚 后（喂）三 十 年（他就）没 有 添（哪） 人。
匡冬冬 匡冬 匡） （匡冬

匡 冬冬 匡 冬 | 匡 冬冬 匡 冬冬 | 3/4 匡 冬冬 匡 冬 匡） ‖（下略）

〔扳秤砣〕：〔扳秤砣〕之“扳”为方言，扔的意思。〔扳秤砣〕，即甲唱三句，最后一句另换一韵，扔给乙，乙接上韵唱三句，第四句尾再换一韵扔给丙，如此反复接唱。〔扳称砣〕的唱词为七言上下句式，唱腔为上下句结构，节拍为一板一眼（2/4拍），间有一板两眼（3/4拍）。唱腔有上句落“6”音下句落“5”音，和上句落“2”音下句落“1”音两种。例如：

选自《闹西馆》

1＝A

（王文运 赵光友 陈正品演唱 刘大业记谱）

【扳秤砣】 慢速 ♩＝60

2/4 0 5 06 | 6 6 1 12 | 2 16 6 0 | 6 6 61 1 | 艹 2 2 2116 |
（嗯 哩）兰（呃） 英（的个）遭（喂） 难 来 游（喂） 荡，（哎）
（匡 匡

6 0 0 | 0 0 | 3/4 0 0 5. 6 | 2/4 62 2 2 12 |
（啊 的） 那（呀）天（的个）
匡. 冬 匡. 冬 匡冬 匡. 冬 匡. 冬 匡冬 匡 打 乙

6 16 0 32 | 6 16 5 | 6 6 5 | 0 0 | 0 0 |
落 在 （的个） 黑（耶） 龙 庄。（呃 嘿）
打） （打 匡匡 | 匡. 冬 匡. 冬 | 匡冬 匡冬 |

3/4 0 0 5. 6 | 2/4 2 2 2 2 | 1 16 0 12 | 16 6 1 1 |
（啊 哩） 抚 养 （的 个） 蛟 葵 （他就） 来（耶） 成（嘞）
匡. 冬 匡冬 匡 打）

2 21 6 | 匡. 冬 匡. 冬 | 匡冬 匡. 冬 | 匡. 冬 匡冬 | 匡） 5. 6 |
长，（哎） （啊 哩）
（匡 匡

6 6 2 12 | 1 5 6 | 61 2 1 | 61 5 0 | 0 0 | 0 0 |
学（哇）习（的个）文 化（就）和刀 （喂）枪。（嗯）
（打 冬冬 | 匡 冬冬 匡 冬冬 | 匡冬 匡 冬冬 |

3/4 0 0 2.3 | 2/4 1 2 22 | 1 6 0 | 6 6 1 1 | 2 21616 |
(哎 的) 那天(的就)花园 习(呀)弓(耶)箭，(哟)
匡冬冬 匡冬 匡） （打 乙 打 乙 打 匡 匡

0 0 | 0 0 | 3/4 0 0 5.6 | 2/4 21 661 | 655 06 6 |
(啊 哩) 听得 (的个)行 人 他(就)
匡.冬 匡.冬 匡冬 匡.冬 匡冬 匡冬 匡 打 乙 打）

261 65 | 6 5. | 匡.冬 匡冬冬 | 匡冬 匡冬冬 | 3/4 匡冬冬 匡冬 匡）|
讲纷(哪) 纷。
（打 冬冬

转1＝E（前5＝后1）

2/4 3.5 i 6i | 3 3 05 | 53 3 21. | 23 5 | 冬冬 匡.冬 | 匡.冬 匡冬 |
人 讲(啊的)房州 (哦)在招(喂) 赞，（冬

匡.冬 匡.冬 | 匡冬 匡）| 6.i 6565 | 323535 305 | 6535 321 |
蛟 葵(呃) 一听 他喜在 (哟)
（打 乙 打 乙

2 12 1 | 匡.冬 匡.冬 | 匡冬 匡.冬 | 3/4 匡.冬 匡冬 匡）| 2/4 3 6i i5 |
心。(来) 二人 (哪)
打 冬冬

35 5 65 | 1.2 5 | 6.535 232 | 匡.冬 匡.冬 | 匡冬 匡.冬 | 3/4 匡.冬 匡冬 匡）|
跨镫(哪)回 村 转，
（打 乙 打 乙 打 冬冬

2/4 1265 353532 | 2 5 65 | 2 35 3212 | 2 12 1 |
见 母 (喂) 必定把 实话 (呀) 说。(喂)
（打 冬冬

匡.冬 匡.冬 | 匡冬 匡.冬 | 3/4 匡.冬 匡冬 匡) | (下略)

〔钉园子桩〕：〔钉园子桩〕的演唱形式是，先定韵，一人一句，依次轮唱。唱词为七言上下句式。唱腔为上下句结构，上句落"6"或"2"音，下句落"5"音。一板一眼（2/4拍）间有一板两眼（3/4拍），演唱时，每强拍击一下鼓边，句间介以锣鼓过门。例如：

选自《闹西馆》
1 = ♭B （王瑞波 王文运 何兴甫 冯安柱演唱）
（郭秀英 刘大业记谱）

【钉园子桩】中速 ♩=66

2/4 2 3 2 | 62 7 6. 0 | 2 2 67 2 | 3 2 727 67 6 | 冬 匡冬冬 匡冬冬 |
谁 知（哎）漏 出 风 声（嘞） 影，（嘞） (冬 冬

匡冬 匡 冬冬 | 3/4 匡冬冬 匡冬 5. 6 | 2/4 1 6 2 11 | 1 6 0 1 1 | 2 1 6 5 |
（哎 哟） 薛（呀）家（哪个）满门 （他就）遭了（啊）
匡)

6 6 5 | 匡令令 匡令令 | 匡冬 匡令令 | 3/4 匡令令 匡令 匡) | 2/4 5313 2. 1 |
瘟，（哪） 以 后
(冬冬

6 2 1212 | 1 61 65 6 | 6 12 6 | 匡 令令 匡 令令 | 匡冬 匡 令令 |
薛 刚 去 逃 命，
(冬冬

匡令令 匡冬 | 匡) 5. 6 | 6 6 2 2 | 1 6 6 02 | 6 6. 1 | 5 - | (下略)
（哎） 一（呀）去（耶）不 来（耶 都）无 信 （呃） 音。
(冬冬

〔太公钓鱼〕：〔太公钓鱼〕的唱词为七言上下句式，在上句或下句启唱之前均有几字的说白，句间介以伴奏锣鼓。唱腔为上下句结构，一板一眼（2/4拍），上句落"6"音，下句落"5"音，演唱时每拍轻击一下鼓边。例如：

1 = F

选自《王二红观灯》
（王文运演唱　刘大业记谱）

【太公钓鱼】中速 ♩= 66

2/4 0 5· 6 | 6 6 2 11 | 2116 6· 0 | 1216 5 | 6· 2 6 |

(白)首先讲(唱)(嗯 的)湖(喂)北(的个)有一 个 江(呃)夏县，(嘞)

(0 0冬

匡冬冬 匡. 冬 | 匡冬 匡冬冬 | 3/4 匡冬冬 匡冬 匡) | X· X X 0 | 2/4 6 6 1211 |

(白)说 的 是 (唱)县(哪)内(的个)

2 1 6 | 6 7· 6 | 6 76 5 | (冬冬 匡冬冬 | 匡冬 匡冬冬 | 3/4 匡冬冬 匡冬 匡) |

有一 个 姓 王(的)人。(呃)

2/4 X X X | 3 2 21 | 66 6 61 | 65 5 | 6· 2 6 (0 X | 匡冬冬 匡冬冬 |

(白)要来 讲(唱)此 人(嘞) 名字 叫(一个)王 泽 善，(嘞)

(冬

匡冬 匡冬冬 | 3/4 匡冬冬 匡冬 匡) | 2/4 X XX X· 0 | 1· 2 6 66 |

(白)他 的老 婆 (唱)张 氏(的个)

2 2 1 61 | 6 6 7· 6 | 6 5 (冬 | 匡冬冬 匡冬冬 | (下略)

妻 子 (耶 就) 配 了 乾 坤。

〔五字摊板〕：〔五字摊板〕的唱词为五言上下句式，一般多为“开篇词”。唱腔为上下句结构，多种节拍交织于一体，上句落“6”音，下句落“5”音。例如：

1 = A

选自《开篇词》
（何兴甫演唱　刘大业记谱）

【五字摊板】中速 ♩= 66

2/4 2 2 2161 | 2 12 6 | 3/4 2 21 6 61 5 | 2/4 6 56 5 | 1/8 (冬冬 |

君 正 天 下 顺， 官 清 民 自 (啊) 安。(罗 啊)

2/4 匡冬冬 匡冬冬 | 匡冬 匡) | 3/4 2 16 1261 2 | 2/4 2161 6 | 0 0 |

妻贤 夫祸 少，

3/4 2 6 2 6 5 | 2/4 6 56 5 | 1/8 (冬匡 | 2/4 匡冬冬 匡冬冬 | 匡冬 匡) | (下略)

子孝 父心 宽。

〔十字摊板〕：〔十字摊板〕唱词为十言上下句式，唱腔为上下句结构，唱腔节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）。唱腔的上句落“6”音，下句落“5”音。例如：

选自《金龟鸣冤》
（何兴甫演唱 刘大业记谱）

1 = B

中速 ♩= 66

【十字摊板】 慢速

2/4 (冬冬 匡冬 | 匡冬 匡冬 | 匡冬冬 匡冬冬 | 匡冬 匡) | 0 5．6 | 66 2 1 |

（哎） 铺开灯（嗯）

661 1 0 | 2 21 61 2 | 2 12 61 6 | 匡冬冬 匡冬冬 | 匡冬 匡冬冬 |

焚炉香（嗯） 俯拜 叩 首，（嗯 呃）

(打 冬冬

3/4 匡冬冬 匡冬 匡) | 2/4 656 6121 | 66 6 6 06 | 6111 2 16 | 5 0 |

尊一声（嗯） 城隍爷 细听我 诉（啊） 嘱。

(打 乙 打 乙 打 冬冬

匡冬冬 匡冬冬 | 匡冬 匡冬冬 | 3/4 匡冬冬 匡冬 匡 | 2/4 31 2 21 |

小白良

打 乙

66 1 6 0 | 6 16 5 5 | 612 6 6 | 匡冬冬 匡冬冬 |

受皇恩 六品 太（呀） 守， （哇）

打 乙 打 乙 打 冬冬

匡冬 匡冬冬 | 3/4 匡冬冬 匡冬 匡) | 2/4 616 6 6121 | 66 6 5 0 |

一路上（呃） 人和顺（嗯）

6 6 6 2 16 | 5. 6 5 | 匡 冬冬 匡 冬冬 | 匡冬 匡 冬冬 | （下略）
行 在（呀） 东 头。
（打 乙 打 冬冬

〔七字摊板〕：〔七字摊板〕的唱词的基本句式为七言上下句式，可增字。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上句可落“5”亦可落“6”音，下句落“5”音。两句唱腔间有一个锣鼓过门。〔七字摊板〕可用于唱段中，可用于书帽。用于书帽时唱腔第一句是个起腔句，其旋律性较其他句子要强，句之后均有小拖腔。例如：

1 = F

选自《小字帽》
（王文运演唱 刘大业记谱）

【七字摊板】 慢速 ♩= 54

2/4 5 - | 5. 0 6. 6 | 2 - | 6. 0 | 3. 5 2 | 21 6 0 |
（嗯） 圣 岛（哦） 青 山

3/4 6 21 6 6767 6 7676 | 2/4 5 - | 5 5 06 | 6 6 1 12 | 2 1 6 6 |
一（耶）棵 竹， （哇） （嗯） 长（呀）在（的个）深谷 之中

6 2 6 7676 | 6 5 0 | （冬冬 匡. 冬 | 匡. 冬 匡冬 | 匡冬冬 匡冬冬 | 匡冬 匡）|
没有 出 头。

5 - | 3. 5 6 6 | 61 5 6 0 | 6. 2 6 1 | 5 5656 5 | 1 6 0 |
（嗯 哪 个）茆子 它 做 了 庙 上 的 卦， （耶）

3 2 21 | 61 6 0 | 1 21 6 6 | 6 76 5 | （冬冬 匡. 冬 | 匡. 冬 匡冬 |
梢 子 太 公 把（哟） 鱼 钩。（哇）

匡冬冬 匡冬冬 | 匡冬 匡）| 5. 66 | 6 6 2 | 21 6 0 | 1. 2 5 3 |
（嗯 的个）掉（喂） 了 （哪 个）当（呃）

2 216. 1 | 5 5 | 6 61 5 | 5. 6 6 6 | 2 216. 1 | 3/4 6 5 0 6 |
中（呃 就）无 用 处， （哎）削 节 抱（啊）在 怀 中 （就）

2/4 6 21 16 | 66 5 | (冬冬 匡冬冬 | 匡冬冬 匡冬冬 | 匡冬冬 匡冬 | 匡冬 匡) | （下略）

四海（之） 游。

原来的一场打锣鼓，至少有三个艺人演唱，多时有七人、九人。后多为一、二人，以二人对打对唱居多，人多时也只有三人、五人。一人演唱时，则双手击鼓，自打自唱；二人演唱时，一人掌鼓，另一人打锣。三人以上，则人数必须是奇数，即三人、五人或七人。七人一班演唱时，以击鼓者为主，依次为司锣、钹、小锣、马锣为副手；另有两人坐于鼓手两侧，随时替补。一般是，唱一段说一段，说不带唱，唱不夹说，击鼓者领唱，众人帮腔。

扬歌带戏音乐　扬歌带戏音乐由当地的田野歌腔及皮影戏、堂戏等地方小戏的唱腔和击乐融合而成。

扬歌带戏的唱词以七字句式为主，说唱相间。主要唱腔有〔扬歌〕、〔傩愿腔〕、〔走马腔〕、〔三声子〕。击乐及唢呐牌子有〔下田锣鼓〕、〔五击头〕、〔望家乡〕、〔龙摆尾〕。音乐属板腔体结构。

扬歌带戏通常以锣鼓等击乐开场，〔扬歌〕作引导，带出〔傩愿腔〕、〔走马腔〕、〔三声子〕等曲调。在演唱长篇故事时，中间穿插长短不等的锣鼓牌子，如〔十板鼓〕、〔辽子〕、〔炸子〕以及唢呐曲〔望家乡〕、〔龙摆尾〕等转换唱腔，最后以〔扬歌〕结束。如宜昌县扬歌带戏《团圆会》三个部分的曲体结构：

（一）《江边投水钱玉莲》：〔扬歌〕锣鼓接〔腰板〕——〔三声子〕——〔三声子〕锣鼓——〔傩愿腔〕。

（二）《状元来在金銮殿》：〔扬歌〕——扬歌锣鼓——〔三声子〕——三声子锣鼓——〔傩愿腔〕——〔十板鼓〕——〔走马腔〕——〔下马腔〕——〔十板鼓〕。

（三）《状元来在高堂上》：〔扬歌〕——〔三声子〕——〔傩愿腔〕——〔扬歌〕

〔扬歌〕：〔扬歌〕是扬歌带戏的曲头和主要唱腔。唱词为七言上下句式；唱腔为散板，上下句式结构。上句落“6”（或“5”）音，下句落“5”音。唱段为多对上下句的反复构成，反复时，随唱词抑扬，曲调略有变化。例如：

1 = F

选自《状元来在金鸾殿》
（吕振汉　吕发林演唱　袁继华　刘长新记谱）

【扬歌】

サ 5 5 6156 1· 6 2· 1 1 1 1 2 16 6 - 11 3 2 16

不表 玉 莲（哟 哎 咳 哟） 家中（哎）

6 16 5· 6 ⁝ 5 6 1 2 1 5 6· 6 656 21 0 6 -

事，（呃） （是） 再表 状 元（哟 是）上金 （哟） 銮。

i. 6 5 - | (扬歌锣鼓) | 6i66 5 56 i. 6 2. i i i i

(哟) 状元的来在（也 哎

2 i6 6 - ii 3 2 i6 6 i6 5.6 | 566 6i6 56i6 6 | (下略)

衣 哟) 金殿（哟） 下,（呀） （是）撩袍下跪地埃尘。(是)

选自《寒江关》

1 = D

（向义明 李国祥 向思明演唱 喻成功记谱）

【扬歌】中速

3/4 i6 i2i 6 | 3 2i 6 i 2i | 2/4 6 5 | 2 2 2 2 i i |

可恨 可恨 （哪）真可 恨,（哪） 可恨（哪） 我的

2 i6 6. i | 5 6i 2 i 6 | 6i 2 i | 6 i 6i 6 | 5 - | 5 - |

爹娘（啊） 无 眼（哪）睛。

（广广 冬广冬 广广 当冬当 广 当冬当 广广 当冬冬冬

广广 当冬冬冬 | 广广0当 广广当 | 广广 广当 | 广广 广广当 | 广广当 广）|

3/4 ii 3 2 2 3 2i 6 | 3 2i 6 i 2i | 2/4 6 5 | 2222 i2 i 6 |

把我许 配（呀） 丑杨 凡,（哪） 他不是你亲夫,主（啊）

2. i 2 i6 | 3/4 5 62 6 i | 2. i 6 i 6i 6 | 2/4 5 - | (锣鼓板略).

他 是 天上的 丑 陋（呃） 星。

（广广 冬广冬 广广 冬广冬 广 当冬冬冬）

（叫） （接）

3/4 6 3 6i i 2 3 2i 6 | 3 2i 6 i 2i | 2/4 6 5 | 622 2 2 3 |

手拿红 绫（哪） 三尺 长,（呃） 桂花（呀）

顿时断 了（哇） 三寸 气,（哟） 不觉（呀）

i 2i 6 | 5 6 2 6 | 6 i 2. i | 6i 6i 6 | 5 - | 5 - :‖ （下略）

树（哦）上 寻 短（那）见。

到（啊）了 鬼 门（那）关。

（广广 冬广冬 广广 冬广冬 广 当冬当 广广 当冬冬冬）

〔傩愿腔〕：〔傩愿腔〕的唱词为七言四句式。长于叙事，可任意反复唱，是扬歌带戏中的主要唱腔之一。唱腔以一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）为主，间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍），唱腔为四句体，四句的落音分别为“5、i、2、5”。例如：

选自《江边投水钱玉莲》

（吕振汉 吕发林演唱 袁维华 刘长新记谱）

1 = E $\frac{2}{4}$

♩= 84

【傩愿腔】

（匡冬冬 匡匡 | 冬匡 冬冬当 | 匡 0）| $\frac{3}{4}$ 2 2 2 i 6 | $\frac{2}{4}$ 6 i 2 2 | i 6 |

有官（嘞） 无 官你早 回

i 6 | 5 - | （当冬 当冬冬 | 匡 0）| 6 6 6 | 5 6 i |

乡，（啊） 免 得 （呀） 奴 家

5. 6 | 5 6 i |（当冬 当冬冬 | 匡 0）| 2 2 2 2 | 6 5 3 2 | i 2 3 |

悬 悬 望， 丢 下 你 的 二 老 在 高

2 2 i | 6 6 6 6 | 5 6 6 | i 2 2 | i 2 6 | 6 i 2 |

堂，（啊） 丢 下 你 的 贤 妻（就）守 （哇）空 （啊）

2 i 6 i | 2 i | 6 6 6 | 5 - | 5 - | $\frac{3}{4}$ 当冬冬 匡冬 当 |

房。（啊）

（当冬冬 当当 匡 匡 当 当 当冬冬 匡 当冬冬. 匡

$\frac{2}{4}$ 匡. 冬 匡当 | 匡 当冬冬 | 匡冬冬 匡匡 | 龙冬匡 龙冬当 | 匡 0）|

〔走马腔〕：〔走马腔〕源于当地的皮影戏唱腔，亦是扬歌带戏的主要唱腔。唱词为七言上下句式；节拍为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)间有一板两眼($\frac{3}{4}$拍)。唱腔为“起平落”式，一般由若干上下句唱腔构成一段，“起腔”为第一句，句尾有一长大拖腔，腔尾落“6”音；之后，仍从第一句始唱进入“平腔”部分，特点是上下句唱腔，字位密集，落音自由“i、6”皆可；段落的结束句为“落腔”句，也有一较长的拖腔，落在“5”音上。有领唱有众人和腔，并夹有说白。唱腔句尾拖腔中有锣鼓伴奏。例如：

选自《团圆会》
（吕振汉　吕发林演唱　袁维华　刘长新记谱）

1＝E
♩＝84

【走马腔】

2/4 0 0 | 0 0 | i.2 i i | 6i 6 | 6 i i 3 | 2 2 6 |
状元 马上 传 （哪）将（啊 哎）
2/4 龙冬匡 龙冬当 | 匡 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

0 0 | 0 0 | i 6 i | i 2 i 6 | 5.6 i 6 |
令，（哪）
匡匡 当冬冬 | 冬匡 当冬冬 | 匡 冬冬 匡 | 冬匡 冬冬匡 | 匡.匡 匡匡 |

6 65 3 5 | 5 6i 5 6. | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
匡匡 龙冬匡 | 龙冬当 匡 | 匡.冬 匡匡 | 龙冬匡 龙冬冬 | 匡 0 |

2 i2 i 6 | 6 6 i 6 | 6i66 56 6 | i 6i 56 6 | X X |
状元 马上 传将 令，（哪） 叫 一声 九 郎 听令 行。（罗）乙：听到在哟！

4/4 6i i 2 i 2 i2 i 6 | 5.6 i 6 | i 56 i | X X | 6iii 2i
会 使 刀的 刀一 把，（呀）会 使 枪的 枪一 根。乙：都会哟！若是你们 刀枪

2 i 6i i | 2 i 6 | 3/4 6i 3 5 6 i 0 | 2/4 5 3. 2 |
都不 会，（呀）弯（哪）弓 扣 弦（嘞） 向（呃）
（合）
（匡 冬

i 3̇ 2̇ 6 | i 6 i | i 2̇ i 6 | 5. 6 i 6 | 6 65 3 5 |
前（嘞） 进。（嘞）
匡 冬 匡 冬冬 匡 冬 匡 冬冬匡 匡. 匡 匡匡 匡匡 龙冬 匡

5 6 i 5 5. | 0 0 | 0 0 | 0 0 | （下略）
龙冬 匡 匡 匡. 冬 匡匡 龙 冬 匡 龙 冬 匡 匡）

扬歌带戏的演唱者集唱、说、打于一身，相互协调，配合默契。以鼓手为主唱人。歌唱的方法有三种，其中用本嗓唱称为“唱”；用本嗓子高八度唱，俗称“喊”；用假声唱，音尖而窄，俗称“鬼音”；真声和假声相结合演唱。

扬歌带戏的伴奏为锣鼓乐，其锣用声音浑厚的土锣，鼓用发音焦脆的小鼓，挂在腹前，边打边唱。铙钹和马锣均用青铜制作，发音浑厚清脆。歌声交织在锣鼓声中，叫做“鼓里藏声”；只唱不打，叫做“住鼓听声”或“歇鼓听声”；演歌中，以锣鼓作间奏过门的，叫“鼓里岔声”或“鼓里截声”。

扬歌带戏中除唱腔之外，打击乐及唢呐曲也占有重要位置。锣鼓除用于间奏、尾奏之外，在演唱扬歌带戏之前，必用锣鼓及唢呐开场。

早晨下田锣鼓

（操台）

1/4 2/4 3/4

段春山 常方轩等唱
刘长新 袁维华记谱

炸子起
0 乙 |: 仓 0 才才 | 广 才 :|: 仓仓才 广才 | 仓才 广才 | 1/4 冬 | 2/4 才才 才才 :|

|: 1/4 不大. :|: 2/4 渐快 仓 才才 | 广 才 :| 仓才 广才 | 1/4 慢 不冬. | 2/4 才才 才才 | 1/4 不冬. |

3/4 中速 仓 才才 广才 | 2/4 仓 才 ‖ 仓当 才当 | 1/4 冬 | 2/4 才才 才才 | 1/4 不冬. |

渐快 仓才才 广才 | 仓才 广才 | 1/4 慢 冬 |: 3/4 渐快 才才 才才 才才 :| 2/4 才才 0 | 才才 0 |

仓冬冬 仓 | 3/4 仓冬冬 仓冬冬 仓 | 2/4 中速 仓冬冬 仓冬冬 | 3/4 仓仓 冬仓 冬冬 | 2/4 乙仓 乙仓乙 |

仓才 仓 ‖: 仓当 才当 | 仓冬冬冬 仓 :‖ 3/4 仓当 才当 仓冬冬冬 | 仓仓 才仓 |

才仓 乙才乙 | 仓仓 冬冬 | 3/4 才冬冬 才冬当才 仓 :‖ 2/4 仓当 才当 | 仓冬冬冬 仓 |

仓当 才当 | 冬 冬 ‖: 3/4 乙才 乙才 仓 :‖ 2/4 乙才 仓 | 3/4 乙才 仓 才 |

渐快

2/4 仓才 广才 | 广 当 ‖: 广 广 | 广 才0 :‖ 广才 广才 | 仓才 广才 |

渐快

仓 才 ‖: 广 乙才 | 广 乙才 | 广 才 :‖ 1/4 不才. | 2/4 仓 才才 | 广 才 |

仓才才 广才 | 仓才 广才 | 仓 | 2/4 冬 才. | 不龙冬 不才. | 仓 才才 | 广才 仓 ‖

五 击 头

（唢呐牌子）

选自《团圆会》

（吕振汉 吕发林演唱 袁维华 刘长新记谱）

1 = E

不龙冬 不大. | 3/4 仓 才才 广才 | 2/4 仓 才 | 3/4 仓 仓 才 | 2/4 仓才 才才 |

（老大）

（唢呐）3 2 5 | 3 2 5 | 5 6 6 5 | 3 2 5 | 5 1 2 | 3 5 | 2 3 |

（击乐）仓 当 | 仓 当 | 才当 乙冬 | 仓 当 | 才当 乙当 | 仓 当 | 才当 乙冬 |

2 3 1 2 | 3 3 2 | 1. 2 | 3 3 2 | 1 2 1 | 6 1 | 6. 5 |

仓 才 | 仓 广 | 才. 冬冬 | 仓 广 | 才 冬冬 | 才 广 | 才 冬冬 |

稍慢 炸子 缓起渐快

3 5 | 2. 1 | 6 - | 61. 61. | 61. 1 | 1. 6 | 0 0 |

仓 仓 | 冬 冬 | 才 0 | 仓 仓 | 仓 不大. | 仓. 才才 | 广 才 |

突慢

| 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 ‖
| 4次 仓才才 广才 :‖: 广才 广才 :‖ 冬 才 才 | 才 才 | 不龙 冬 不大. | 仓 才才 | 广才 仓) ‖

锣鼓谱音字谱说明：

仓　　鼓、大锣、钹、马锣合击。

才　　钹单击。

广　　大筛单击。

乙　　马锣、鼓同击。

当　　勾锣(小锣)、鼓边同击。

大　　勾锣、鼓边同击。

冬　　鼓心重击。

不　　左手鼓锤鼓心轻击。

克　　右手鼓锤鼓心轻击。

当阳扇子戏音乐　　当阳扇子戏音乐是在楠管音乐的基础上发展变化而来的。伴奏方式和部分曲牌与楠管演唱大同小异。

扇子戏用当阳、枝江两县方言演唱。唱词以七言四句为主，词格为二、二、三；亦有十言四句，词格为、三、三、四；五言四句，词格为二、三。扇子戏唱腔音乐为曲牌联缀体。其中有些上下句曲牌的使用已兼有板腔体特点，亦有单曲体结构的曲目。主要唱腔有〔三起三落板〕、〔四平腔〕、〔十字句〕、〔五字句〕、〔一板腔〕。

〔三起三落板〕：〔三起三落板〕是扇子戏的主要唱腔，唱词为七言四句式。唱腔为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)、一板两眼($\frac{2}{4}$拍)四句体，在唱段第四句的最后三个字中出现拖腔，并用衬词咏唱不尽之意。四句落音分别为“$\underset{\cdot}{6}$、$\underset{\cdot}{5}$、$\underset{\cdot}{6}$、$\underset{\cdot}{5}$”。例如：

选自《八仙过海》
（陈传林演唱　戴永常记谱）

1 = B

快速　♩= 112

【三起三落板】

$\frac{2}{4}$ (丁冬 冬 | 丁冬 冬 | 丁冬 丁冬 | 丁冬 冬 | 冬 打 | 丁冬 冬) | 1 2 2 2 |
扇 子 (啊 的)

3 1 | 1 2 1 | 6. 1 6 | 0 2 | 1 1 | 2 2 | 1 2 1 |
本 是 八 根 柴，（呀） （哎）鲁 班 师 傅 造 出
（丁冬 冬）

6 1 6 | 5 － | 冬 丁冬 | $\frac{3}{4}$ 冬 丁冬 丁冬 | $\frac{2}{4}$ 冬 冬 | 打 丁冬 | 冬）2 |
来，（耶） （哎）
（丁冬

3 3 2 3 | 1 3 2 | 1 1 2 1 | $\frac{3}{4}$ 6 6 0 | 1 5 6 6 | $\frac{2}{4}$ 2 2 1 | 6 6 2 |
虽说（是啊）不是（呀）国（呀）家的 宝，（啊）（哎）一扇 子 扇 出（的）神（哪）
（丁 丁冬

1. 6 | 2 1 6 | 5 0 | 1 1 2 | 3 － | 1 1 3 | 2 － | 6 1 2. |
仙（哪） 神 仙 （嘞） 来。（呀） （哎）
冬 打 丁 丁冬 冬 打 丁 丁冬 冬 丁丁 冬 丁丁 冬 冬丁 丁丁 冬冬

2 1 6 | 1. 2 | 6 0 | 5. 6 | 1 6 0 | 6 1 2 | 2 1 6 |
衣 呀 耶 哎 衣 呀 衣 呀
丁丁 冬冬 冬 丁冬 冬 丁 丁 丁冬 冬 冬 丁丁 冬冬 丁丁 冬冬

1 － | 1 6 | 5 6 | 5 4 2 4 | 5 － | 5 － | 0 0 |（下略）
哎 衣 呀 衣 呀 哎）。
冬 丁丁 冬 丁 丁丁 冬冬 丁丁 冬 冬 冬 冬 丁冬 丁冬 冬 冬）

〔四平腔〕：〔四平腔〕叙事性强，节奏紧凑，常有较多的连板出现。主要用于交待情节和介绍人物。唱词为七言四句。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）的四句结构。曲调平和简洁。四句落音分别为“6、6、6、5”，第四句为有较长的击乐过门。例如：

选自《余文榜算命》
（陈传林演唱　戴永常记谱）

1 = D

快速 ♩＝112

$\frac{2}{4}$（丁冬 冬 | 丁冬 冬 | 丁冬 丁冬 | 冬 冬 | 丁 丁冬 | 冬）2 |
（哎）

【四平腔】

3 2 3 3 | 1 3 2 | 2 1 6 2 | 6 6. | 0 1 | 3/4 1 2 2 - |

苏月英（呀）前面（哪）把 路 引，（哪） （哎） 后跟（呀）

（丁冬 冬）

2/4 6 1 6 6 | 6 2 1 2 | 6 6 6 | 冬 丁冬 | 3/4 冬 丁冬 丁冬 | 2/4 冬 冬 |

一位 （呀）算 命的 人，（哟）

（丁冬

打 丁冬 | 冬） 2 | 3 2 3 2 | 6 1 6 1 2 | 6 2 1 6 | 0 2 1 |

（哎）他把 他的 头重 门首 进，（嘞） （丁冬 冬） （哎）

5 6 | 2 2 | 2 1 6 1 | 6. 1 6. 5 | 5 （丁冬 | 冬 丁冬 |

娘 行 反 手 关 头 门。 （嘞）

3/4 冬 丁冬 丁冬 | 2/4 冬 冬 | 丁冬 丁冬 | 冬 冬 | 3/4 打 丁冬 冬） | （下略）

〔十字句〕：〔十字句〕又名〔十字腔〕。因唱词每句十个字而得名，词格为三、三、四式，结构为四句式，唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍），四句落音分别为“6、5、6、6”。曲调平稳，节奏紧凑，长于叙事。因旋律变化不大，因此常和其它唱腔联用，只有小段中单独使用。例如：

选自《四季》

（陈传林演唱 戴永常记谱）

1 = D

快速 ♩ = 104

慢起 【十字句】

2/4 （丁冬 冬 | 丁冬 冬 | 丁冬 丁冬 | 丁冬 冬 | 冬 打 | 3/4 丁冬 冬） 2 | 2/4 2 5 3 3 |

（哎） 到春 来（呀）

2 5 3 3 | 1 2 2 1 | 6 6 | （丁冬 冬 | 丁冬 冬 | 丁冬 丁冬 |

奴与 你（呀）谈谈 讲讲 讲，（呀）

冬 冬 | 打 丁冬 | 冬） 1 | 1 2 2 2 | 1 3 2 2 | 1 2 1 6 |

（哎）到夏 来（呀）奴与 你（呀）乘风 解

5 6.5 | 5 (丁冬 | 3/4 冬 丁冬 冬 | 2/4 丁冬 丁冬 | 丁冬 冬 | 丁冬 丁冬 | 丁冬 冬 |
凉，（嘞）

冬 打 | 3/4 丁冬 冬) 2 | 2/4 2 5 3 3 | 2 3 2 2 | 1 6 1 6 | 6 21 6 |
（哎） 到秋来（呀）奴与你（呀）红罗幔帐，（哎）

(丁冬 冬 | 丁冬 冬 | 丁冬 丁冬 | 丁冬 冬 | 冬 打 | 3/4 丁冬 冬) 1 | 2/4 1 2 2 2 |
（哎） 到冬来（呀）

1 2 6 6 | 61 6 5 | 6 16 6 | 3/4 冬 丁冬 丁冬 | 丁冬 冬 冬) ‖ （下略）
奴与你（呀）炭火来向*（呀）。
(丁冬

* 向：烤火。

〔五字句〕：〔五字句〕因唱词每句为五个字而得名，唱词为二、三式的上下句式。唱腔为一板一眼（2/4拍）间有一板两眼（3/4拍）上下句结构。上句落“6”音，下句落“5”音。例如：

选自《拜年》
（陈传林演唱 戴永常记谱）

1 = D

快板 ♩= 122

【五字句】

2/4 (丁冬 冬 | 丁冬 冬 | 丁冬 丁冬 | 丁冬 冬 | 冬 打 | 丁冬 冬) | 3/4 2 2 5 3 2 |
（哎）一步

2/4 2 1 2 | 61 6. | 0 1 | 3/4 1 2 2 1 6 | 2/4 6 1 6 | 5 (丁冬 |
走进来，（呀） （哎） 首先把年拜，
(丁冬 冬)

3/4 冬 丁冬 丁冬 | 2/4 丁冬 冬 | 冬 打 | 3/4 丁冬 冬) 2 | 2/4 2 5 3. 2 |
（哎） 老少（哎）

3 2 3 | 2 2 1 6 | 0 1 | 2 2 | 1 2 1 |
都 清 吉，* （哎） （丁冬 冬） （哎） 恭 喜 大 发

6 1 6 | 5 （丁冬 | 3/4 冬 丁冬 丁冬 | 2/4 冬 冬） | （下略）
财。 （耶）

* 清吉：方言，意为健康。

〔一板腔〕：〔一板腔〕多用于唱段的开始部分，或自报家门，或讲述故事的梗概。常在韵白之后转入唱腔。

〔一板腔〕的唱词为七言上下句式，词格为二、二、三式。唱腔为上下句体，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）间有一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）。上句落"6"音，下句落"5"音，曲调平缓，节奏有张有弛。例如：

1 = G

选自《大堂上寿》（陈传林演唱 戴永常记谱）

（白）（冬）老夫俺乃姓韩，（冬 冬）名愈，（冬）河南河阳人氏，（冬 冬）老夫今日年满七十。（冬）叫到张千、李万！（冬）是！（冬 冬）我正中开门，（冬 冬）有文武百官来跟老夫上寿啊，（冬）你要速来禀报。（冬）是！

快速 ♩＝108

【一板腔】

2/4 （丁冬 冬 | 丁冬 冬 | 丁冬 丁冬 | 冬 冬 | 打 丁冬 | 冬） 2 | 2 5 3 |
（唱）（哎） 文 相 （啊）

2 3 2 2 2 | 2 1 | 3/4 6 1 6 0 | 2/4 6 6 2 2 | 1 2 1 6 | 6· 1 6 5 |
连 来（哎 那个）武 相 连，（嘞） （丁冬 冬） 文武 相连 又相 连。

5 （丁冬 | 冬 丁冬 | 3/4 冬 丁冬 冬 | 2/4 丁冬 丁冬 | 冬 冬 | 打 丁冬 | 冬 0） | （下略）
（咧）

扇子戏有说有唱，演唱时两人一班，一人双手持扇表演，一人持楠管击节而唱，持扇者边舞边唱。伴奏乐器有云板、渔鼓筒和铃子（半边钹）。鼓多击在强拍，渔鼓筒和铃子合击弱拍。曲谱中"冬"为击鼓声，"打"为击板声，"丁"为云板和铃子同击声。

玉连环音乐　玉连环音乐由当地民间音乐演变而成。有〔闹场〕、〔对偶〕、〔抒怀〕三支曲牌。唱腔属曲牌联缀体结构。

〔闹场〕:〔闹场〕由流传于当地的〔花灯调〕衍变而来,善于表现欢快热闹的场面。唱词为七言四句体。唱腔由一板一眼($\frac{2}{4}$拍)的四句组成。一、二、四句之后均伴有变体重复前腔或由前腔发展而来的重句,四句落音分别为"2、5、1、5"。例如:

选自《站花墙》
（董细蓉演唱　刘宣吉记谱）

1 = F

中速 ♩= 86

2/4 (3. 5 3 5 | 3532 1 | 6 3 6 3 | 1216 5 | 3523 53 5 | 5335 32 1 |

3235 21 6 | 稍慢 6 3 65 | 3561 5) | 【闹场】 2. 1 2 1 | 61 5 56 | 1 13 2 |
手 拿 象 牙 梳（呀）一 把,（乃

5. 3 2 | 2. 3 1 | 2 13 2 | 1 1 1 2311 | 23 1 1 | 3 561 5 5 |
哎 嘿）梳 一 把,（乃） 打 散 了 姑 娘 的 青（乃）丝 发,（乃 嘿

5 5 2323 | 1 6 0 11 | 1 1 1 2 1 | 3 561 5 | 1. 2 2 1 | 1 2. 5 |
嘿 嘿 哟火哟火 哟 火）（那个）打 散 了 青 丝 发,（乃） 前 梳 乌 云 来 戏

5 3 23 1 | (5 32 5 32 | 1232 1) | 6161 3 5 | 6 6 5 | 23 5 32 |
水,（呀） 后 梳 黄 龙 耕 板 田（啦

1. 6 | 5 5 5 5 | 32 1 2 | 2. 2 61 | 2. 3 2 1 | 6 1 |
嘿 嘿 嘿 衣 呀 嘿）后 梳 黄 龙 耕 板 田。（啦

3535 23 6 | 1 - | 3535 65 3 | 5 - | （下略）
哟火哟火 衣 火 嘿 哟火哟火 衣 火 嘿）

〔对偶〕:〔对偶〕亦由流传于当地的〔花灯调〕及〔放风筝〕衍变而来。长于叙事。唱词为七言四句式,第三句前有时加有五字或七字的垛句。唱腔节拍为一板一眼($\frac{2}{4}$拍),

结构亦为四句体，四句落音分别为“ 5、5、6、5”，第三句前加的垛句唱腔一律落于“ 2”音上。例如：

选自《十月子飘》
（董细蓉演唱 刘宣吉记谱）

1 = F

中速 ♩= 96

2/4 (6 61 5 32 | 12 3 2 | 2 1 65 | 3561 5) |【对偶】2· 1 23 2 | 3· 5 2 |

三 月 子 飘 三 月

3 5 23 5 | (6 6i 3 5 | i i6 5) | 2· 1 26 1 | 23 3 5 | 6561 5 |

三，（乃） 二 人 挽 手 进 房 间，

(5 35 2 1 | 6116 5) | 35 1 1 2 | 3235 2 | 2· 2 2 1 | 6· 1 2 | 1235 121 2 |

进 得 房 间 去，（哎）吻 吻 我 的 郎，（哎）不 怕 别 人 说

1235 2 | 3· 3 25 3 | 2161 6 | 3· 3 25 3 | 2· 1 6· 1 | 6 1 65 | 3561 5 ‖

不 规 矩，我 要 自 己 找 情 人，我 要 自 己 找 情 人。（乃）

〔抒怀〕：〔抒怀〕亦由民歌衍变而成，曲调委婉、细腻。多用于叙事。〔抒怀〕的唱词为七言四句式，唱腔由一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的四句组成，四句的落音分别为“ 5、 2、 6、1 ”。例如：

选自《站花墙》
（董细蓉演唱 刘宣吉记谱）

1 = C

中速 ♩= 92

2/4 (i 2i 6 | i· 65 | 3535 656i | 5 - | i632 i2i6 | 5i6i 65 3 | 5 2 3532 |

【抒怀】 慢速

1632 1) | i i 56 5 | 6· 56 | i 6i 2 32 | i· 2i6 5 | 5 3i 65 6 | 5 - |

深 闺 常 把 绣 房 掩，

(5 6i 65 3 | 5323 5) | i 6i 6 5 | 6i53 2 | 2. 323 5 | 3. 532 16 1 |

闷闷 幽幽 意缠 绵（哎 哟 哎 哟）

35 1 1 2 31 | 2 - | (2356 32 1 | 2531 2) | i. i 3 5 | i 5 6 |

意 缠 绵，（乃） 春 风 不 将 珠 帘 卷，

(5656 5656)

0 1 2 3 | 5 - | 3. 532 161 | 0 i 232i | i 6 56 |

愁 和 怨 结 在 心 间，

i 6i 2 32 | i2i6 5 | 5 2 3532 | 1632 1. 6 | 1 - | （下略）

结 在 心 间。（哎 哟）

玉连环的伴奏方式分前奏随腔和过门三部分。伴奏乐器有钹、铃、马锣及二胡、扬琴等。

曲谱中“叮”为击铃声，“当”为击鼓声，“匡”为击马锣声。

表　演

湖北曲艺的表演，评讲韵诵类的曲种，如湖北评书、湖北铜板书、快板等都只说不唱，其它曲种大多说唱兼有，并都有或简或繁的鼓、板、丝弦乐器伴奏，其中：

丝弦小曲类的长阳南曲以唱为主，甚少说白。湖北小曲、碟子小曲、襄阳小曲、郧阳曲子、文曲、利川小曲、恩施扬琴等曲种均以唱为主，说表为辅，故民间有"唱小曲"、"唱曲子"的泛称；

鼓书鼓词类的湖北大鼓、钢镰大鼓、襄阳大鼓、益阳大鼓、随州大鼓、阳新说书等，除钢镰大鼓重唱以外，其它均以说表为主，唱为辅，故民间泛称为"打鼓说书"；

渔鼓道情类的湖北渔鼓、湖北道情、鄂西竹琴、高腔渔鼓、哦嗬腔渔鼓、走马渔鼓、长阳渔鼓、保康渔鼓、金海渔鼓、宜城兰花筒、龙港道情、郧阳道情、公安道情、随州道情、楠管、歌腔等都唱与说表并重。

湖北乃古楚地。楚人信鬼尚巫，好祭祀。凡祭祀必伴有歌舞活动，这些歌舞活动既可娱人，又可安慰人们观念中的鬼神。这种文化土壤的孕育，又使其表演方式，在一些曲种里，有较鲜明的民俗仪式化特点。湖北曲艺的表演，内容十分丰富，形式多样，技巧娴熟。"说功"与"唱功"之外，"做功"中的许多技巧，是借助伴奏乐器实现的。一些曲种如三棒鼓又具有极强的技艺性特征。如跳三鼓的灵堂舞唱、满堂音的击鼓而歌、围棺而跳等即属此类。而其它曲种则常结合民俗节日活动，在民间生存和发展。随着时代的变迁，一些表演方式与技巧包括习俗，也不同程度地发生着变化；各曲种之间、曲艺与其它艺术门类之间，也相互有所影响和借鉴，包括交流与融合。如莲花落在湖北有双档表演时，曾与打连厢形式结合，成为且歌且舞的表演方式。

表　演　形　式

湖北曲艺的表演形式，大体上可分为"坐唱"、"站唱"和"走唱"三种。"坐唱"为主者如湖北小曲、长阳南曲、碟子小曲、郧阳曲子、文曲、利川小曲、鄂西竹琴、哦嗬腔渔鼓、金海渔

鼓、钢镲大鼓、襄阳大鼓、东山番邦鼓、汉川善书等；“站唱”为主者有湖北大鼓、湖北渔鼓、湖北道情、说鼓子、高腔渔鼓、阳新说书、随州大鼓、随州道情、保康渔鼓、长阳渔鼓、龙港道情、讲书锣鼓、宜城兰花筒、干龙船、当阳扇子戏等；“走唱”为主者有耍耍、三棒鼓等。

这三种表演形式不可截然划分，许多曲种多以站、坐并用。例如湖北小曲、碟子小曲等以坐唱为主，如遇某种特定场合也可站唱、走唱。另如湖北评书本以坐说为主，如遇情节中有长靠短打、刀枪格斗，需用“大开门”手段表演时，艺人立即变坐为站。中华人民共和国成立后，曲艺走上舞台表演，评书等曲种，多弃坐改站，余皆类似。

评讲吟诵类　包括湖北评书、湖北铜板书、说鼓子等。湖北评书以单档表演为主，只说不唱。表演时一般搭有矮书台，台上置桌和椅，道具仅一扇、一帕、一醒木。书词为散文，对描景、开相、状物常以韵文体的赞赋插用。遇有开打场面，需用“大开门”手法表演时，也可站说，不受拘限。湖北铜板书以单档站说为主，左手持铜板两片，击节吟诵韵文体书词。说鼓子的表演为二人站立，一人击鼓吟诵说唱，每段说词末句的后半句甩腔唱出。另一人在一旁用唢呐伴奏。

丝弦小曲类　包括湖北小曲、长阳南曲、郧阳曲子、利川小曲、文曲等。多以四胡、三弦、云板等乐器伴奏。可单档自拉(弹)自唱，可双档一人奏琴，一人打板而唱。也有增加到三档、四档以上者。多人演唱时，除增加月琴、扬琴、二胡等伴奏乐器外，还可分角色递唱。

鼓书类　包括湖北大鼓、钢镲大鼓、襄阳大鼓、随州大鼓、益阳大鼓等。以打鼓击板(云板或钢镲)单档演唱为其特征。一般用三根细竹串成鼓架置扁鼓于上，右手执鼓签打鼓，左手握云板(或钢镲)击节、站唱。鼓签可作为状物的辅助道具使用。

渔鼓道情类　包括湖北渔鼓、湖北道情、高腔渔鼓、哦嗬腔渔鼓、走马渔鼓、龙港道情、公安道情、楠管等。多为表演者左臂怀抱渔鼓筒，用右手拍击；左手握云板(或竹简)击节、站唱。其中，楠管表演时持板的左手小指上挂牛铃或半边镲。在前奏与间奏时，拍渔鼓筒，右手持签子敲击铃、镲，艺人称为“三样家业”。

踏歌耍唱类　包括干龙船，跳三鼓、讲书锣鼓、莲花落等。其中，干龙船艺人身背木杆，上安木制龙船，沿门走唱到东家门口，将木杆插入土地上，敲梆击马锣而唱；跳三鼓在灵堂中以三个人表演为主，“歌台”(或平地)上一桌一凳，一人坐着打鼓帮腔，两人手拿签子(或筷子)击单镲，踱着有节奏的步子，面对面或背对背进退往返，轮番演唱。情绪高昂时，可以大跳大唱。艺人们说这种表演形式是：“右手筷子左手钹，上靠膀子丁字脚；三步半，朝前梭，背靠背，擦身过，二人对面笑呵呵；你一个歌，我一个歌，鼓声不住歌不落”；讲书锣鼓则是在田边地头，面对劳作者摆成“一字长蛇阵”式的“场口”进行演唱，也在堆包谷(玉米)的劳作场合坐(或站)着演唱。若在灵堂中则在堂屋摆着棺材的前面设桌，桌左摆鼓，右边架锣演唱。演唱者为二人，一人打鼓，一人击锣而唱。有时可增加人数，多达六人。每增加一人则增添一种乐器，如钹、勾锣、马锣、铃等伴奏。由打鼓者“挂帅”来“定本”、“点

题”、“引唱”。多档演唱为顺序轮唱，其顺序是“鼓一锣二钹三四，人各两句唱起来”；莲花落早期为一人单档手持竹板沿门走唱，一般以即兴编唱恭贺吉利词，或见子打子(见什么唱什么)。中期发展至两人双档对唱短篇故事，后期发展为与打莲厢结合，形成男女双档，且舞(打花棍)且唱的舞唱形式。

表 演 技 巧

说 功

气 口 说书时的运气和换气，主要指气息的运用和控制。通常要求说讲时，“吸要吸得深，呼要呼得匀；存气量要大，丹田往上提”，以使语音、语气的运用游刃有余，不致面红耳赤，声嘶力竭。

喷 口 运用两唇张闭之力，先憋足气，吐字时从唇中猛地推送出来，以增大音量的和振幅，使发声吐字有力度，有冲劲。

贯 口 一口气念完十余句或几十句排联句。要求慢而不断快而不乱，字字清晰，铿锵动听。

嬉 口 又称“春口”、“卖春”。指用俏皮话、歇后语或从情节中引出“意料之外，情理之中”的笑料，引人发笑。

辨 口 评书说表技巧。通过嗓音的高、低、宽、亮、厚、刚、柔、缓、急等声音造型，区别男女老幼各种人物的气、急、啼、笑、痴、嗔、怨、恨、喜、怒、哀、乐、娇、羞等种种情绪。

叫 口 用于怒斥、吆喝、叫卖和砍、砸、碰、撞等的说演。

开 相 表演者介绍刚出场人物时，描写人物相貌身材和气质仪表、穿戴服饰打扮等的技巧。通常有用赞赋式韵文描述，也有对次要人物只抓住其形象气质特点，用白描手法介绍。

口 技 评书、相声等表演中，摹拟风雨雷电、鸡鸣犬吠、马嘶虎啸、莺啼燕鸣、行船走马、兵器撞击等各种声响的技巧。有麦克风后，也有人借之摹拟飞机、火车、轮船、枪炮等音响效果。

唱　　功

收音归韵　唱类曲种表演时吐字发音的技巧。通常唱词的每个字的字音，都有字头、字腹、字尾。按照湖北方言，运用十三辙时，“一七”、“姑苏”、“梭波”、“乜斜”四道辙的字音，有头腹而无尾音或有头尾而无腹音；其它各韵辙都可分出头、腹、尾音来。因此“唱”类曲种演唱时，通常要求咬紧字头音、充沛字腹音、吐清字尾音，并收音使之归到韵脚上，做到吐字清楚，依字行腔。

子母腔　湖北小曲的润腔手法之一。指“母腔”与“子腔”的综合运用。“母腔”是指骨架唱腔；“子腔”是在这个骨架唱腔上所作的装饰与加花，包括“前倚音”、“后倚音”、“长波音”、“短波音”、“上滑音”、“下滑音”等。

打轮子　湖北小曲演唱的润腔技法之一。指弹舌音的唱法。演唱时，舌尖微卷，用气息冲动发出弹颤音。多用于摹拟和装饰腔。

嗝　声　湖北小曲演唱的润腔技法之一。具体指运用倒吸气冲击声带发出的嗝音，以表现人物的悲伤感情，为从生活中哭泣声化用而来。

贯口唱　大冶高腔渔鼓的演唱技巧之一。指在通常七字句或十字句唱词的演唱中，嵌入许多带有排比性的字句，效果类似评书中的“贯口”。往往能起到渲染气氛、强化感情、增加意趣等作用。如《扯平头》中“站在门前一声唤，唤一声长子妈妈、矮子妈妈、瘦子妈妈、胖子妈妈、白子妈妈、黑子妈妈，不长、不矮、不瘦、不胖、不白、不黑，屋里头的人打开门。”一段演唱。

做　　功

大开门　评书、鼓书等表演中摹拟长靠短打、拉开架式的表演手段。一般演员不离开书桌三步范围，表演时大开大合，站坐自如。

小开门　评书、鼓书等表演中表演“文书”时，着重以语言表达和面部表情为主的风格技巧。也辅以手面虚拟比划，但动作幅度以不离开桌面为准。

四　法　指“快、慢、欢、疑”。为评书等表演的节奏掌握与情绪表达技法。“快”用于紧张斗打、水淹火焚、争辩口角等内容的铺叙和大段“贯口”；“慢”相对于“快”而言，用于抒情、怀念、忧思、企求等内容的表演；“欢”用于欢快喜悦中的表情；“疑”为疑惑、惊异等表情，是下“扣子”的必用做功。

外五行　指“手、眼、身、法、步”。“手”指手面，分“实演”与“虚拟”两种，如指点人物、方向、道路；抱拳施礼、和尚合十、握拳打斗等动作等为“实演”。不便“实演”者，则用“虚拟”。如举枪握刀、勒缰骑马、撑船划桨等。展臂以掌点桌，表示单膝下跪、握拳上举松开表示放炮、手掌齐眉表示远眺、手掌放在嘴边表示大声呼喊等。“眼”指眼神，俗语说“眼占一半功”。喜怒哀乐爱恶欲七情以及许多潜台词靠眼神表达。“身”指身段，运用正、斜、弯、躬各种体型配合手、眼表情，塑造各种人物体型神态。“法”指手、眼、身、步表演的综合法则。如手面“实演”要有动作美化法，“虚拟”要有摹拟明确法，举步也要动作规范法，眼神要有潜在表现法。“法”统领着做功，使之协调。“步”指正步、八字步、丁步、方步、踏步、虚步、踱步等步态技巧，配合身段依情使用。

内五行　指“心、神、意、念、候”五诀，具体指做功要做到“心领、神会、意周、念达、火候”。

六　欲　通用的做功要求包括“欲进先退、欲左先右、欲右先左、欲放先收、欲擒先纵”等技巧的运用。

四　到　为说唱表演时总的协调要求，具体即指“心到、嘴到、手到、眼到”。

表　演　特　技

当阳扇子戏更换画片的技法　当阳扇子戏在表演前，要将曲目内容分段在宣纸上画成一套连环画，将每张画贴在猪皮或马粪纸上，用竹片钉在画片背后的中线，使画片挺立，再将竹片上端剖开做成钩状，以便挂在绳索上。演出前先用富有弹性的丝线或麻线，安在画片上作活动拉线。拉线有的两根、有的四根、有的八根。表演时，一人手持特制的略大于平常使用的折扇，边舞边演，一人怀抱楠管、手执云板伴唱。每演唱完一张画片上的内容，持扇者以扇遮住画片，全凭手技拉动拉线，利索地更换一张画片，使人有突兀惊奇、变幻莫测的感觉。四根拉线的比起两根拉线的更换手法难度较大，八根线的较为原始，只是在每张画片上挂一根线，每次更换只需顺序梭动。

金线吊葫芦　三棒鼓的抛耍特技之一。为左手执一直立的棒，右手执两棒，右手先抛一棒，左手立抛并接落下的一棒，右手再抛和接，如此左右抛接，始终保持空中一棒，左右手各执一棒，反复连续抛接。

姑娘纺棉纱　三棒鼓的抛耍特技之一。为右手持棒在左手抛出的两棒间划圆圈，形成类似纺车的圆弧形。

麻雀钻竹林　三棒鼓的抛耍特技之一。为左手两棒竖直上抛，右手摇动一棒，穿过落下的两棒之间上抛，形成两下一上，一上两下的飞舞。

白蛇吐飞箭　三棒鼓的抛耍特技之一。为左手一棒向前抛，右手抛出两横棒，接落下的一棒；再又一棒前抛，顺接落下的两棒，如此反复。

玉带圈腰　三棒鼓的抛耍特技之一。使三个棒在空中轮递抛舞成一个圆圈。

簸簸箕　三棒鼓的抛耍特技之一。为一棒上抛，两棒落下；两棒上抛，一棒落下。

砍四门　三棒鼓的抛耍特技之一。为左右向上接棒，快速左右抖动上抛；接落下的一棒上抛，再接两棒抖动。

雪花盖顶　三棒鼓的抛耍特技之一。为一棒落下时在头顶划一圆圈后上抛，再接两棒也在头顶划圈后上抛。

枯树盘兜　三棒鼓的抛耍特技之一。为右手接棒抬左腿翘脚，棒绕踝部上抛，左手接棒也绕右踝上抛。

乌龙搅水　三棒鼓的抛耍特技之一。为右手摇棒，使铜钱撞击有声，虚拟波涛上抛；左手同样上抛后接落下之棒。如此左右循环往复。

织　布　三棒鼓的抛耍特技之一。为接住落下的一棒，使从两棒之间横向穿过再上抛，如织布穿梭状。

单背花　三棒鼓的抛耍特技之一。为一棒反手从背后上抛。

双背花　三棒鼓的抛耍特技之一。为两棒反手从背后上抛。

单跨花　三棒鼓的抛耍特技之一。为一棒从裆下上抛。

双跨花　三棒鼓的抛耍特技之一。为两棒从裆下上抛。

曲（书）目选例

刘维洲在湖北评书《狄青游园》中的“雨夹雪”说表　湖北评书艺人表演时，常将富有历史性、知识性、趣味性的叙说，和一些与传统表演时不同的情节内容，包括与所说表内容不相关的故事与闲谈掺杂插入书中，叫做“雨夹雪”。只要运用得当，颇受听众欢迎。湖北评书艺人刘维洲在评讲长篇书《狄青游园》，说至狄青来到花园门口，一只脚迈过了门槛，另一只脚尚在门外，却被花园门楼景致吸引，站着看来看去时，采用了“雨夹雪”的手法，依次插入讲谈门楼建筑，包括亭子、楼阁、树木和花卉的内容与知识，前后共说讲了六场，仍未回到正书内容。待第七天开讲时，有听众在下面咬耳朵说：“今天狄青该进园了吧。”话音刚落，只听刘维洲却讲：“狄青刚要抬腿跨进园门，一阵轻风拂来，铃声叮叮。狄青循声抬眼一看，却见那棵丹桂树梢头挂着一只铜铃。”于是又转向讲评铜铃的制造工艺，铜铃的种类和用途等等，继续他的“雨夹雪”。他讲道：“为什么将铜铃挂在树梢头呢？这叫做‘知风铃’。人们听见此铃叮叮，便知起风了。通过铃声的音量大小，音色变化，可以判明风

向和风力；挂在果树上和屋檐上，叫做“惊鸟铃”，可以驱赶飞鸟啄食树上的果花，防止雀鸟在檐上筑巢；深宅大院大门反面挂铃，叫做‘叫门铃’，有人敲门叮叮响亮，便好开门；医生门边挂铃，叫做‘救命铃’，半夜三更有人急诊，医生便闻铃开门；小孩手镯上挂铃，叫做‘百岁铃’，预祝儿童长命百岁；老爷子风帽上缀铃，叫做“长寿铃”，一则是装饰品，二则表示健康长寿；苗族妇女盛妆，胸前缀铃，叫做“美人铃”，表现漂亮美丽；牛颈上挂铃，叫做‘春耕铃’，企望丰收满仓；驼颈挂铃，叫做‘长途铃’，沙漠上的商队，前后闻声有个照应；狗颈挂铃，叫做‘狩猎铃’，打猎时候，狗钻进灌木丛中追寻猎物，猎人闻铃端枪跟踪；救火车挂铃，叫做‘警铃’，开车奔驰，喝令行人闪开；猫颈上挂铃，叫做‘通知铃’，通知老鼠快跑。（嬉口）各位莫笑，铜铃挂的不是地方，使用不得当，也会作用适得其反，例如我家乡一家富户就做了一件猫颈挂铃式的蠢事，引起一笔官司，诉讼缠身，财产耗尽。话说我家乡湖北汉阳县刘家湾……”转入另一则与铃有关的故事中去，又加了一段“书外书”。

江云卿在湖北评书《碧玉汾阳·义释》表演中的说功　湖北评书“江派”创始人江云卿评讲的长篇大书《碧玉汾阳》中，《义释“钻地鼠”》一折，其内容叙述明代崇祯帝时，奸相周奎无恶不作，弄得民怨沸腾。峨嵋派武林高手“钻地鼠”陈玉阳抱打不平，立志为民除害，胸怀利刃，夜入周府，探至琼花楼中，见烛光之中，周奎正在歌舞夜宴，遂趁机一刀刺死周奎，不料死者乃周奎替身，反倒引起围捕。在搏斗中，陈玉阳仗着武艺高强，拼死逃出，流落江湖。周奎侦知是峨嵋派陈玉阳所为，便以高官厚禄礼聘武当派名家“瞪眼猴”卢玉春访捕。卢玉春应命跋山涉水，不辞辛劳，终于与陈玉阳会面，二人相约比武三局，如陈玉阳胜，此事一笔勾销，如芦玉春胜，则陈玉阳赴案。结果二人前两番交手，打了个平局。卢玉春求胜心切，准备第三次比武时拿出绝招，以完成周奎之命。卢玉春的绝招是有一套内气功，与人打斗时，从两眼中发出内气，扑向对方，重则可以致人死命，轻则可以伤人。第三次比武，卢玉春与陈玉阳交手不过几个回合，发出内气扑向对手。陈玉阳感觉千钧之力当胸打来，顿时天昏地转，浑身瘫软倒地。卢玉春正要绑陈玉阳复命，陈玉阳怒目喝道：“久仰了，‘瞪眼猴’，你为何不发全功？”答道，“恐将你打死，不好交差。值点价，上绑吧。”江云卿说演至此，从丹田提气，摹仿陈玉阳一阵大笑，大有声震屋瓦之势，接着用“喷口”说出陈玉阳下面一番话：“且慢！且听我说：（转“贯口”）‘夫人生在世，当以信义为本，为人无信者，等于衣冠禽兽，不义者如同行尸走肉。周奎老贼，揽权自重，广植私党，搜刮民财，强占农田，掳掠民女，拆散家庭，上瞒圣听，下压忠良，顺他者昌，逆他者亡，以致民怨沸腾，田园荒芜，村庄断炊，饿殍遍地，似此国贼，人人可诛。在下从师不高，学艺不到，虽有不平之心，难泄忿懑之气，夜入贼府，功败垂成，不能上报圣君，下安黎民，国贼未死，恨海难填，今虽被擒，死不瞑目；你大功告成，高官可做，骏马任骑，妻财子禄，荣华富贵；还望你每当月明星稀之时，扪心自问：信于何人，义在何方？如果良心不灭，一旦悔悟，应当回头。手刃国贼，以除大患。则国家幸甚，百姓安宁，在下虽在九泉之下，亦当含笑。话已说完，（拍胸后转“喷口”）来！

来！来！给我上绑。'卢玉春听完，仰天长叹一声：'真义士也。'遂赠金拱手释放。"江云卿用"喷口"起，转"贯口"说，又转"喷口"收，其说白神完气足，令听者动容。

何祚欢在湖北评书《杨柳寨·杨三惊艳》说表中对电影蒙太奇手法的化用　何祚欢在表演长篇评书《杨柳寨》中《杨三惊艳》一回时，叙述杨三听说杨寡妇的女儿杨华芸十分美貌，急欲看上一面时，这样说："杨三觉得有理，于是就在当天由刘金亮陪着，隔着杨家门前不远的大池塘，去偷看华芸。这时，池塘那边的华芸正在门前晾晒衣裳。杨三一见，不觉心动神摇。由池塘这边看去，那远近交叠的景象霎时在他眼里变了位置。脚边，清澈的池塘好像与天际的白云相接，飘飘渺渺，将华芸托上了九天。而华芸抖动衣袖的动作，此刻变成了云中仙子抖动那轻盈的水袖。因为看不清华芸的面容，又被她优美的体态摇动了心旌，杨三感到了一种前所未有的酸甜苦辣交织的滋味，似向往，似相思，似说不明道不清的苦恼。"在这里，表现美女杨华芸的出场，摒弃了传统的"美女赞"和"沉鱼落雁，闭月羞花"等套词的描绘，将电影艺术蒙太奇技法中的主观幻化式特写镜头及其拼剪方法，化用到评书说表中来。使静水、蓝天、白云、仙子和水袖，通过杨三这个人物的感受与心境融汇在一起，使传统评书对美女的刻画技巧有所创新和丰富。

何忠华在湖北小曲《选妃》中的综合革新表演　湖北小曲传统演唱，多以双档坐唱，一人奏四胡，一人击云板而唱，甚少表演。中华人民共和国成立以后，湖北小曲开始走上舞台，艺人们为了适应舞台表演，在增加乐器伴奏、强调表演等方面，有所改良。何忠华在演唱《选妃》时，又有改进。为美化舞台，在舞台中央置桌，上铺绛红丝绒台布，搁花瓶。桌左摆靠椅，上披椅褡。台左是以四胡为主奏的小型民族乐队席。何忠华从桌右入座，怀抱琵琶，单档表演。拨弹前奏以后，以凤阳调启唱："怀抱琵琶心花放，听我把南包公唱一章；唱的是明朝北京琉璃厂，字画铺门前闹嚷嚷；美人图，挂墙上，看的人来八方；矮子踮脚望，长子伸脊梁，胖子被挤扁，瘦子夹得嚷，那瞎子也来看画，他说这（伴白）他说么事呀？（表数）他说这画上美人，嗯！我闻到香。（数板）比昭君身材美，比莺莺秋波亮；比贵妃小嘴红，比西施娥眉长。哎！比现在电影《知音》里的小凤仙（伴白）么样？（表白）都长得（转唱）还漂亮。"接下来停唱，用大段表白与演唱的交替运用，表现嘉靖皇帝选妃，严嵩、严二争抢美女为妾，海瑞抱打不平，导致"严海斗"等一系列情节内容。全曲的弹唱与说表等量齐观，手、眼、身段的表演交替贯串始终，开创了湖北小曲集弹、唱、说表于一炉的新的表演形式。

潘占奎在单口相声《哭灵》中的谐音笑料说表　具有"南方笑话公司总经理"雅号的湖北单口相声艺人潘占奎，自编自演的单口相声段子《哭灵》，使"谐音法"的笑料说表技巧体现得十分精致。他在表演中是这样运用的："世上有儿子比母亲大的吗？那边一位先生在点头，他说有！他说他的儿子从小就爱打猴拳，玩单杠，练长跑，不到二十岁便人高马大，比他妈高一个头，腰围也比他妈粗壮，当然儿子比娘大啰。嘿，我说的不是块头，是年龄。就是说儿子的年龄比妈大。那位先生把头摇得像货郎鼓，连说没有这等怪事。莫争！您说没

有，我说有！不信？我亲眼得见过，那还有假吗？我七岁那当口，背着书包上学堂，学堂隔壁有一家富户财东，年近花甲，儿子都四十岁了，财东讨了个二十七岁的妾进门，大儿子还得喊小妾一声'妈'！您说儿子是不是比妈大呢？不久，这个比妈大的儿得了传染病，服药不管用，翘了辫子。（方言：死了的意思。）财东抹着眼泪请来写祭文的先生、'开路'的道士、念经的和尚、做寿衣的裁缝到家为儿子操办丧事。先生、道士、和尚、裁缝四人在下面咬耳朵，先生说：'这家里儿子比妈大。'道士嬉笑着说：'唉！白发人反送黑发人，妈不死反死儿子。'和尚说：'这妈有难处啊。'裁缝会意补了一句'难就难在妈不好哭儿子的灵，看她怎么个哭法。'哪知这个年轻的妈耳朵尖，（方言：'尖'即敏锐的意思。）将他们轻言细语的话全听见了。小妾一咬牙，大大方方地到灵堂来哭灵来了。她用绸手帕揩揩眼角，捏捏鼻子哭了起来。（学妇女诉说着哭泣。）'哎呀哟！塌了天呀。未生我，先生我的儿'。写祭文的先生打个寒噤直摇头；又哭道，'未死我，倒死（道士）我的儿'；道士听了，心里直骂娘；再哭道，'说是我的儿，何尝（和尚）是我的儿'；和尚气得猛敲木鱼；又哭道，'若要相逢，黄泉路上才逢（裁缝）我的儿'。裁缝一听，恍惚间针扎了手指直流血。"

沈邦寿在湖北评书《巧劫狱》说表中"噱口"的运用　　素有"书坛怪才"之称的沈邦寿在评讲湖北评书《巧劫狱》时，叙述南京在解放前夕，我地下工作者为了借用国民党南京市警察局长的座车，开进监狱大院营救同志，在"借车"这一段说："我地下工作者魏国忠同志，化装成国民党宪兵，庄严威武地来到国民大会堂门口，对着警察局长座车的司机说：'谁叫你将车停在这里，快开走！"司机懒洋洋地从车窗里伸出头来问：'怎么？这里停不得吗？''你知道里面开的什么会？为了保证长官们的安全，今天这里一律不准停车，快开走。'司机一脸不在乎的神情，心说，你也不打听打听这是谁的车？警察局长的座车能服你管吗？爱理不理地冷笑一下说：'你有空就去打打皮寒，别多管闲事。'魏国忠同志二话不说，举起巴掌对准尚未缩进车窗的司机，顺手掴了他的右耳光，一反手又掴了他的左耳光。'啪、啪'两响，嘎崩脆！打得司机双颊绯红，眼冒金星。司机的傲慢狂妄之气早已被打到九霄云外去了，心想：'拐（坏）了，今天可碰上硬钉子，犟不得。将方向盘一掌，还不服气地白了魏同志一眼：'你，你打人？掴嘴巴像扇炉子的。"当最后一句"噱口"脱口而出时，听众必会哄笑，舞台效果极佳。

舞 台 美 术

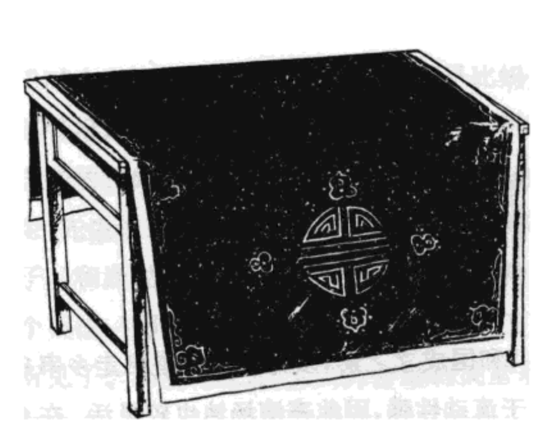
湖北曲艺表演的舞台不拘一格。中华人民共和国成立之前，多为个体或搭班走乡串户演出，只要有人烟的地方，都有他们的足迹。由于流动性强，因此表演场地也较灵活。在乡间的地头、高坡、堤坝、树下等地均可作为舞台撂地演出。城镇码头是曲艺艺术云集、名流荟萃的地方，其演出多在酒楼、茶肆、书棚、庙会、堂会、闹市进行。艺人的装扮及演出设置稍有讲究。中华人民共和国成立之后，部分曲种进入正规舞台演出。二十世纪八十年代以来由于现代高科技的迅猛发展，社会的进步，人民生活水平的不断提高，在保留传统演出习俗的同时，在其装置、服饰、道具、照明等方面都不断地有所发展，适应着人民群众的欣赏情趣。

装 置

露天演出基本上没有装置。而在较为固定的演出场所演出时略有装置，如：茶肆、书场、曲艺厅等。在正规剧场(院)的演出装置，则较讲究，有站幕、沿幕、底幕或纱幕。有的也用屏风、中幕或在舞台表演区稍后正中悬挂象征性图案(俗称“景片”)等，有时也用特殊的演出装置。

桌 案 多在表演区正中置一条桌(见下页上左图)，桌上置一大块布料，其布料多为深红色平绒，以示其高雅。主要用于相声，或自弹自唱的演员用二种以上乐器时，更换乐器之用。

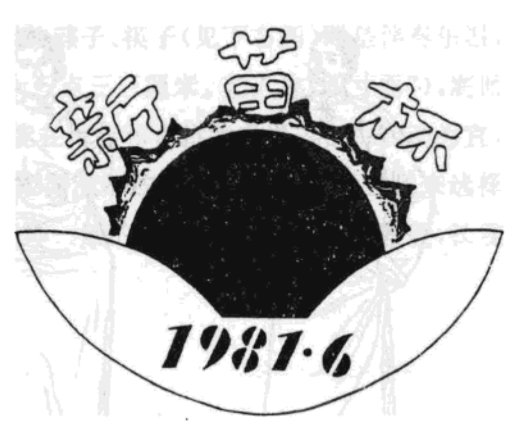
屏 风 在表演区后一米半左右置屏风(见下页上右图)，屏风多为木质架蒙布或彩绸制作而成。根据场地大小，由四块或六块拼装而成。屏风上下两端均有图案和花边，中部则绘以梅花、兰草花、竹子等。在乡镇活动的演出团队用屏风，携带安装简便，并可起到底幕的作用。





中　幕　　中幕一般多采用白色尼龙纱、绸料或平绒制作而成。高七米、宽六米的二块，在舞台中拉开成蝴蝶形（亦称“蝴蝶幕”）（见下图），据其需要在中幕上可利用灯光来变换各种色彩，以达到丰富多彩的舞台效果。

景　片　景片往往是曲艺团队、演出场所或汇演、调演、义演的演出标志，通常是依具体情况设计绘画制作而成。也可在图案中标明时间、节日及特殊的演出意义，主要用材为夹合板(三合夹、五合夹均可)，短期行为的演出，也可用纸板制作。景片悬吊在紧挨中幕，高度为离台面三米左右，用聚光灯照射在图案上，使之醒目。也有用天幕幻灯来达到景片效果的手段。



服饰装扮

湖北早期的曲艺艺人，演唱时多着日常生活服装。在城镇茶肆、书场、堂会等地坐堂演出的艺人，为取得听众的好感，在服装上也只是注重整洁，个别沿门乞讨的艺人服装较为破烂。中华人民共和国成立以后，搬上舞台的曲种，服装都较为讲究、得体。在舞台上多穿长衫、中山装，女演员则着旗袍或中式彩衣。“文化大革命”期间长衫、旗袍被废止，曲艺演员多着绿色军服，二十世纪七十年代以来，长衫、旗袍又相继恢复。尔后又有连衣裙、拖地裙、西服、牛仔服等出现，女演员的服装多配有胸花、腰带、领花等装饰。由于舞台效果的需要，曲艺演员上舞台都注重扮相，伴奏员多着粉彩淡妆，演员多着油彩妆，发式也逐渐多样化。

长　衫　长衫(见下页上左图)系男曲艺演员的传统服装。在相声、评书、大鼓等曲种较为普遍，亦可体现说唱者的风度与曲种特色。如益阳大鼓艺人，身着蓝绸长衫，并配以白袖边，头戴礼帽，脚登“千层底”布鞋，以示高雅，乡人尊称其为“先生”。

旗　袍　旗袍(见下页上中图)系女曲艺演员的传统服装，在城镇演出时如：湖北小曲、长阳南曲等多用此装。其长短、宽窄、袖的大小、面料，随着季节的变化而变化，并有多种式样。

彩　服　彩服(见下页上右图)系说唱、舞蹈、杂耍相间的曲艺节目身着的服装。如：莲花落、三棒鼓等，男演员多着白、黄、蓝或粉红色上衣，对襟、布结扣；下穿与上身相协调色彩的长裤或中长裤；衣、裤均采用有对比色彩的面料纹边，加系腰带，女演员多着配有花边的民族彩装。恩施土家族曲艺演员多配以彩色包头。



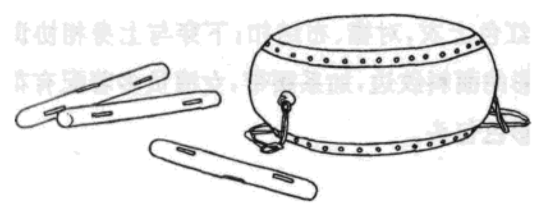
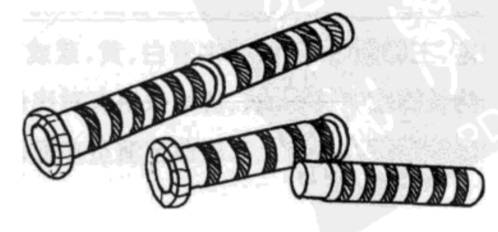


道　具

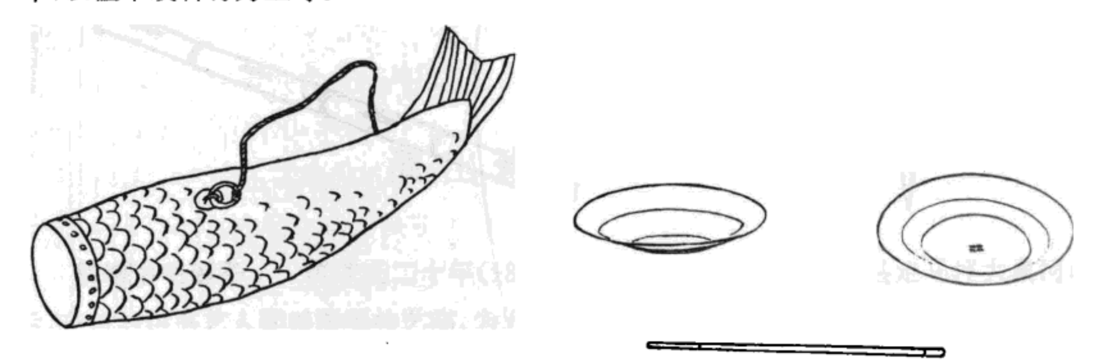
湖北的曲艺道具多种多样，丰富多彩。其一，取自于日常生活用品，如：手帕、折扇、茶杯、盘子、筷子等等；二、部分道具的形制、尺寸采自于民间传说。如：渔鼓、云板、旱龙船等等；三、艺人自制的道具，如：三棒鼓的棒、玉莲环、天门说唱的三星等，上述即是道具，又是演唱时的击节乐器。

三棒鼓的道具　~鼓(见下左图)：直径约三十五厘米、高约十三厘米，用牛皮蒙制而成，鼓棒用结实的木棒制成，红木最佳，檀木等次之，直径约三点五厘米、长约二十三厘米，棒上凿有三个不同侧面的方孔，孔内嵌有数目不等的方孔铜钱。有的艺人还常抛耍农用镰刀、叉及火把。叉：其手柄长约三十厘米。火把：在直径约三点五厘米、长约三十厘米的木棍上绑以棉纱，在纱上浇上煤油点燃，以示其技艺高超。

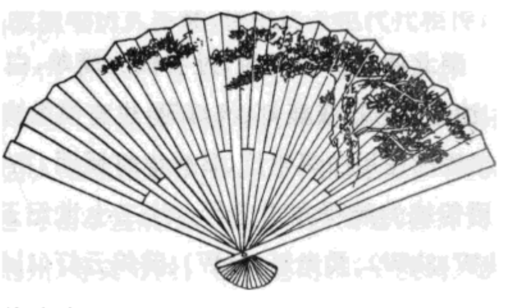
渔鼓筒　是渔鼓、道情曲种的主要伴奏乐器(见下右图)，也用作道具。主要以竹为料，两截，取一截的上端用猪油皮蒙上，演奏时套上合拢，全长约九十三厘米，筒口直径约六厘米，其音色浑厚悦耳。只有长阳渔鼓的渔鼓筒(见下页上左图)独特，系木质凿挖成鱼形，长约六十厘米，中间粗、两端稍细，最大直径二十五厘米，尾部翘起四十厘米高，头部蒙上猪油皮。

碟子小曲的道具　碟子小曲演唱时使用的碟子、筷子(见下右图)即是伴奏乐器,也是表演用的道具。其碟子顶面直径约四寸(约十三点三三厘米。艺人称“四寸面”),底面直径为一寸(约三点三三厘米),碟子侧面弧度以能在拇指和食指的虎口内自由转动为宜,要求碟子瓷细质优,外形美观,音质要细、脆、响,根据演唱的风格特色和调式主音来选择适度音量和一定音高的碟子。敲碟子使用的筷子即一般的筷子,只是要求质地坚硬,长度适中,以檀木或石竹为上等。

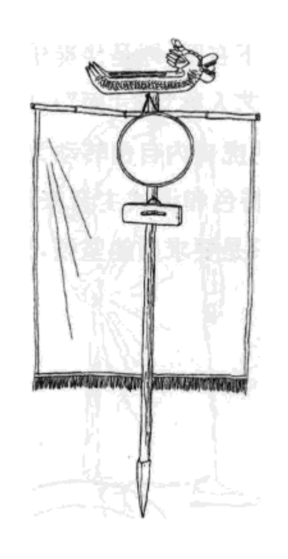


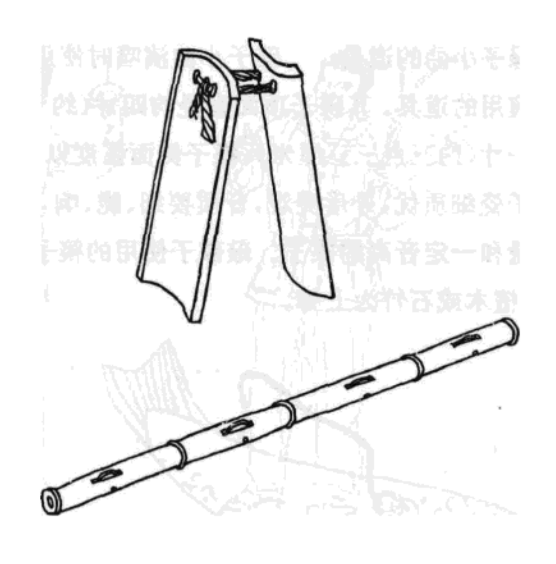
当阳扇子戏的道具　折扇、画片都是当阳扇子戏艺人自制的,扇子略大于普通折扇。画片用猪皮或马粪纸制成底板,背面中线处用线钉上一块与底板相齐的竹片,使画片挺立,竹片上端剖开成挂钩状,以便挂在绳索上,底板正面贴上用宣纸绘制有故事情节的画片。其拉线则须用光滑富有弹性的丝线,麻线次之。



干龙船的道具　干龙船的主要道具“龙船”(见下页左图),用枹桐树木料雕凿而成,长约四十厘米,宽约十七厘米,有龙头、龙尾,龙口内含木制珠一枚。龙船正身挖空,敲之有声。龙头上插三柱香,竖一写有“屈原大夫”四个字的牌位,用五色花绒和一块红布围起来。它既是吉祥象征的道具,又是演唱时用以敲击伴奏的乐器。龙船安放在长约一点七米的木棍上,棍的上端紧靠龙船处绑一个梆子,箱钩上挂一面铜锣,棍的下端是用铁皮裹成的圆锥形,演唱时插于地下,恰好是演唱时所需高度,行走时扛之于肩。如在大山里行走演唱,马锣声可传很远,山里人一听到马锣响,就知道是表演干龙船的来了。

莲花落的道具　莲花落的早期形式为单档表演,艺人左手操两块背对背用较结实的绳串起的竹板(艺人也称“竹瓦,见下页左图,每块宽约七厘米、长三十三厘米。中华人民共和国成立之后,发展成一男一女对口演唱,男的打竹板、女的打莲厢(亦称“金钱棍”、“花棍”见下页右图),为约六十六厘米长的竹棍,其直径约三点五厘米,棍上凿孔四至五个,孔内嵌有方孔铜钱。





照　　明

湖北曲艺演出照明，过去极为简单，白天依靠日光，晚间则据主家本身条件，使用烛光、油灯、马灯、夜壶灯、汽灯等，也有摸黑演唱的。中华人民共和国成立之后，室内及舞台演出逐渐使用白炽电灯、日光电灯照明，在没有电源又没有发电条件的地方演出时，还是采用传统的照明方式进行。从二十世纪五十年代后期开始，曲艺舞台照明渐用聚光灯（2kW、3kW）、柔光灯（2kW）、碘钨云灯（1kW）等，并将上述灯具，分别用在面光、顶光、梯光（多用聚光灯）、耳光、流动灯（多用柔光灯）、天排、地排（碘钨云灯）上。追光、脚光、天幕幻灯是极少使用的。

机　　构

演出班社、团队

鹤峰讲书班子　清道光二十年(1840)左右，讲书锣鼓传至鹤峰县走马坪大典河以后，当地的讲书艺人即以演唱技艺高、为人德性好的师父为核心，结成“讲书班子”，并常由师父率领，入户登门演唱，如同堂会，且有约定俗成的规矩：一是须有主家奉请；二是不取酬金；三是讲究文雅礼貌。由于颇受乡里欢迎，故演唱历久不衰，讲书班子也代代相传，已有六代传人。

中华人民共和国成立之后，仍有刘祖林、曾寅生、周烈铎等被奉为师父的艺人与刘德良、滕久富、周烈统、田祥珍、周开富、周开阳等艺人继续组班演唱。二十世纪五十年代前期，主要演唱传统曲目。可在田间、场坝演唱，也可在孝堂演唱。在田间多演唱《参拜词》、《清凉词》、《露水词》等小段及《草船借箭》、《讨荆州》等文书词。在孝堂则以〔平板调〕配以〔绥五棰〕伴奏锣鼓，演唱《皇叔请孔明》等古今小说。从二十世纪五十年代后期起，相继编创出《张思德》、《白求恩》、《打虎上山》、《雷锋》以及配合时政宣传的新曲段。

鹤峰张氏兄弟班　清光绪三十一年(1905)，鹤峰县燕子区马伏云一张姓农民，延请外地善唱“满堂音”的艺人周昌廷担任其三个儿子张启康、张启春、张启伦的家庭教习，专门传授唱(曲调)、弹(琵琶)、吹(唢呐)、敲(锣)、打(鼓)、托(皮影)等“满堂音”演唱技艺。三年艺成，张氏兄弟已能演唱《双麒麟》、《苦双龙》、《天官赐福》等 40 多个曲目，且技艺各有所长。张启康唱功好，嗓音宏亮，久唱不疲；张启春以锣鼓演奏见长；张启伦行行俱佳，托皮影更是超师盖众。一时名闻遐迩。自光绪三十四年(1908)始，兄弟三人便在逢年过节或农闲时，应邀至庆生祝寿、添丁进口、举丧成婚、还愿酬神的人家登门演唱。人称“张氏兄弟班”。直到中华人民共和国成立时，此家庭演唱班仍在活动，只是班主易人，由张启春之子张目海继承。1955 年，由鹤峰县文化馆接管，改建为自负盈亏的鹤峰满堂音专业皮影队，继续从事演唱活动，除演唱传统曲目外，还编演了《两个队长》、《双教子》等十多个新曲目。1966 年解散。

武汉市民间艺人抗日宣传队　民国二十七年(1938)二月,日寇进逼武汉,国民党汉口市党部指派林荣奎到"汉口市评书宣讲公会",发动指导民间艺人成立了"抗日宣传队"。自愿报名参加者共三十七人,由陈秀珊任队长,陈鉴初任副队长。下辖三个组,第一组组长傅海波,副组长赵宝亭;第二组组长小苏州(真名已佚)、副组长孙长子(亦佚真名)、潘占奎;第三组组长江云卿、副组长匡玉山、舒绍庵。组员有田汉卿、容宗圣、陈树棠、潘汉池、王鹤舫、王忠诚、夏秀峰、曾旭东、裴道德、张正平、杜邦杰、熊罴祥等。当时青年鼓书女艺人陈韵卿也自愿报了名,林荣奎鉴于她是"姑娘伢"而表示拒收,陈韵卿出于一片爱国热忱,再三请求参加,其他艺人也代为说情,林荣奎终于同意接纳她为会员。该队成立后,队员一律着绿色制服,佩带符号,由手持队旗的组长率领,在武汉街头巷尾,进行"守土抗战,人人有责,有钱出钱,有力出力"的宣传讲演,同时结合募捐。所得捐款除四名单口相声演员每人每天提八角钱生活费外,全部交给国民党汉口市党部,支援抗日。评书、鼓书艺人分文不取,其生活来源,全靠晚上坐堂说书。虽然辛苦,他们也毫无怨言。

是年十月,武汉沦陷前夕,抗日宣传队奉命"转向后方继续宣传",于当月(农历九月初二)离开武汉,以分散与集中两种方式继续活动,进行宣传演出。分散活动者有:陈树棠、江云卿、容宗圣、傅海波,分别前往簰州、天门、新沟、黄陵矶等地;集中活动者则分成两路,分赴沙市和宜昌。同年冬,沙市、宜昌又相继告急,于是又分别向深远后方转移,一路由队长陈秀珊率领裴道德、舒绍庵、陈韵卿等南赴广西,一路由副队长陈鉴初率领张振平、王鹤舫、小苏州等西进四川。不管是分散还是集中,队员们走到哪里,就宣传到哪里。一路跋涉劳苦,加上是在战时,生活极为困窘,有时不得不靠行乞度日。有些艺人中途失散,流落异乡。直到日寇投降后,他们才辗转回汉。国民党政府为表赞赏和嘉勉,还给每个队员发了一张中央行政院的奖状。

"竹林七贤"丝弦班　长阳南曲业余演唱社,又称"丝弦班"。成立于1947年。由孙迪光、田文前、田卜洞、田科高、田明海、田祥交、田开冲七人组成,自谓"竹林七贤"。七人中除孙迪光是祖籍四川的中医外,其余六人均为本地土家族农民。因其互相尊称"老",故又称"老子派"。他们各人均有拿手段子,如孙迪光的《高人雅士》、田文前的《渔樵耕读》、田科高的《夏日炎天》、田卜洞的《扫松》等。且都具有自弹自唱功夫,其中尤以田明海的小三弦伴奏最佳。每当农闲,他们便相邀聚会,切磋技艺,演唱自娱。同时也结伴外出,活动于本县境内的泉水、柿贝、桃山、火烧坪一带,以艺娱人,既是民俗文化活动的积极参与者,也是喜庆人家恭请的座上客,在群众中颇有声誉。二十世纪八十年代中期由于成员们年事渐高,大部分相继去世,班社活动遂停止。

鄂城县曲艺队　1951年,鄂城县四十多位民间曲艺艺人,由湖北大鼓艺人夏子荣倡导,自发成立了鄂城曲艺组。1957年,在鄂城县文化馆的支持协助下,组建为鄂城曲艺队,以夏子荣为顾问,严正华为队长,廖正华、李红清为副队长。属集体所有制演出团体。队

员有黄次文、汪自斌、曹文斌、毛云卿、龚鹏程、刘小华、陈协胜、朱幼华、胡光丹、陈佑安等二十八人。经济上自负盈亏，演员所得收入按百分之二十交纳公益金。建队不久，即用集体积累修建了一个可供本队和外来艺人演出的城隍庙书场。

该队演出曲种以湖北大鼓为主。演出书目，既有传统的，如《嗣太子走国》、《大八义》、《小八义》、《天宝图》、《地宝图》、《七侠五义》、《三门街》、《薛仁贵征东》、《征西》、《红楼梦》、《三国演义》、《说岳全传》等；也有新编的，如《红岩》、《烈火金刚》、《平原枪声》、《吕梁英雄传》、《铁道游击队》等。为配合中心，还不时编写一些反映现实生活的鼓书、评书小段。其演出方式除少数人轮班在书场演出外，多数人常年活动在乡镇农村，既从事营业性演出，也进行义务性宣传演出。

该队坚持面向基层，深受观众欢迎，在省、地级曲艺会演中屡获好评，得到县领导部门的重视和关心。队长严少文曾是县的一、二、三届政协委员；夏子荣等八名艺术骨干还被批准转为城镇户口。1967 年，县政府又拨专款在县文化馆内修建了一座可容纳三百人的曲艺厅，作为该队在城关的主要演出场所。1963 年，县文化馆又选招了一批年龄较轻的民间艺人，在该队增设了一个说唱组。1966 年，该说唱组扩建为鄂城县文艺说唱队。原曲艺队部分人员调入新建的说唱队，鄂城曲艺队随之解体。

沔阳县皮影曲艺队 1951 年，在沔阳县长埫口区文化站的领导下，组建了第一支自负盈亏，由湖北渔鼓艺人龚本槐为队长的皮影曲艺队。为配合土地改革，皮影曲艺队组织编创了大量揭露地主罪恶、启发农民觉悟的渔鼓段子和中长篇唱本。1952 年，龚本槐创作的中篇渔鼓唱词《两兄弟对比》，被县文化馆铅印两万余册，很快争购一空。同年，他编演的短篇渔鼓《黄历迷》，经县报发表后，在当地广为传唱。

1953 年，沔阳县建立县皮影曲艺队，龚本槐任副队长。成员有陈么、曾九、曾全才、曾汉清、陈八斤、胡全生。隶属沔阳县文教局领导。龚本槐演唱的渔鼓皮影《武松打虎》在 1953 年全省民间音乐、舞蹈会演中获一等奖。会演结束后，龚本槐演唱的《武松打虎》被选拔参加了中国人民赴朝慰问团，为中国人民志愿军指战员演出。1958 年，沔阳皮影曲艺队创作演出的渔鼓《乘风破浪》获湖北省曲艺会演创作、表演一等奖。另一曲目《造车记》被湖北人民广播电台录音播放，后又被中国人民唱片公司录制为唱片，全国发行。1962 年，该队下设皮影、曲艺两个分队，共有二十多人，除龚本槐继任队长外，县文教局还派去了辅导员。当年兴建了宿舍，并将原有的小剧场扩建可容观众二百余人，以演曲艺为主的曲艺场，受到群众的欢迎。1966 年"文化大革命"开始后，该队被解散。

襄樊市说唱团 1952 年，襄樊市河南坠子艺人郝凤林曾自发组织一个有二十余人参加的曲艺组，由于各种原因，年底不宜而散。1955 年元月，河南坠子艺人水涌泉等八人，再次自发成立曲艺组，属市文化馆领导，由水涌泉任组长。不久，河南坠子艺人雷孝贞、水二嫂、马元德，及部分皮影艺人、河南坠子青年演员郝桂萍相继加入，成员发展到三十余

人。1958年8月，曲艺组改为曲艺队，仍属文教局领导，开始由水凤云、龚芳国分任正、副队长，后来几经变更，至1962年改由尹仲达任队长、水凤云任副队长，并相继调入中国共产党党员水汉瀛和具有大学学历的中学教师董治平，分别负责政治思想工作和文化辅导。后又请武汉市说唱团、武昌区曲艺队和著名湖北小曲艺人项名伦带出了一批新学员，从中选留了十人。全队成员增至四十余人。成为湖北省当时人数最多的专业曲艺表演团体。

1964年5月，曲艺队改名为襄樊市曲艺团，其性质仍为集体所有制演出团体，归属不变。由兰德润任团长、董治平任辅导员，同时成立了一个体现集体领导的八人管理委员会。下设曲艺一队、二队、越调皮影队和行政事务组。各队组的具体构成是：一队十六人，队长郝桂萍，队员有：龚芳国、徐学荣、梁再生、孙秀珍（女）、段菊英（女）、张荣（女）、郭会云（女）、张大昭（女）、管玉珍（女）、张正刚、桂玉林（女）、赵庆生（女）、王群（女）、郑战生、李有甫等。二队十九人，队长尹仲达，队员有水涌泉、郝凤林、周至斌、雷秀珍（女）、水二嫂（女）、水凤云（女）、杨玉莲（女）、李素英（女）、水汉瀛、马元德、张海臣、张喜林、周树才、张正云、李洪发、郑富洪、汪凤娇（女）等。越调皮影队共3人，行政事务组共5人。建团后不久，越调皮影队的三名艺人全部退休，该队遂不复存在。一、二队也有二人先后退休和调离，但该团仍始终保持在四十人以上。

该团的演出，基本上均由各队自行安排。第一演出队全由青年演员组成。以演唱中短篇节目为主，有时也唱长篇大书。拥有襄阳小曲、河南坠子、大调曲子、评书、快板书、数来宝、三弦书、相声、湖北渔鼓、湖北道情等曲种的二百多个曲书目，并能兼演小歌剧、小话剧、表演唱及诗歌朗诵、独唱等形式。演出场所除剧场、书场外，更多的时间是自拉板车装运行李灶具，自背乐器，深入到区镇和边远山乡。每年在基层活动的时间长达七、八个月。第二演出队由中老年艺人组成。主要演唱河南坠子，通常由一两位演员和一位琴师组成小组，分散在本市和本地区各县区乡镇的茶馆坐堂演唱传统大书，有时也远去郧阳和河南南阳等地。每位艺人拥有的书目数量不等，少则三五部，多的达十几、二十部，每部大书最少能唱一个月以上，因此，演出场地相对比较固定。该队仅有的一名小曲艺人，则搭班其中，演唱传统小段。

演出收益与分配方式亦各有不同，一队在城镇演出是定价售票，在乡村演出则由生产队包场，包场费多则三十元，少则八元，收入减少时则用加演日场和转点不歇场的办法弥补。分配采取固定工资制，演员三十一元至五十一元，未转正的学员有十八元至二十二元，由于定额不高，每月仅用十天左右的收入，即可发放全队工资，赢余部分，全部作为团里的公共积累。二队的收入，则主要靠茶馆卖票和卖茶所得按比例分成，艺人工资则依“死分活值”计算，即根据艺人拥有的书目、演唱水平和观众欢迎程度评定得分。最高为二百五十分，最低分为一百六十分，每分的分值根据当月总收入扣除百分之二十五的公积金和各类开支后的余额确定。1965年以前，每人收入不薄。1965年禁演传统书目以后，由于艺人年

事已高，记忆力减退，演唱新书有困难，收入大降，主要靠一队的收入补助。至于派进的国家干部和职工，则按国家规定的工资标准由团里支付，退休艺人的退休费也由团里发给。1971年5月，该团解散，部分人员转入襄阳市毛泽东思想宣传队。

红安县曲艺队　红安县曲艺队，成立于1952年，始称黄安县(因当时红安县称黄安县)曲艺宣传队。行政上属县文化馆领导，业务上受县民间艺人协会指导，经济上自负盈亏。成员有来自乡村的民间鼓书、皮影艺人十四人，由袁学尧任队长，下设一、二两个组，由黄焱山、叶自清分任组长。至1958年发展到三十二人，扩建改名为红安县曲艺宣传大队。下设三个中队，原来的一组、二组改名为一中队、二中队，并增设了一个专门培养青年演员的青年中队。由袁学尧任大队长，陈定凤、高厚鹏任副大队长，三个中队长分别由陈定凤、黄世金、高厚鹏担任或兼任。大队的性质不变。为鼓励队员的积极性，经县人民政府批准，全队成员一律转为城镇户口。1964年经整顿精简，全队仅留七名主要骨干，改名为红安县曲艺队。其余人员回到原籍。1967年"文化大革命"期间曲艺队被解散，七名队员均被转回原籍，注销了城镇户口。1978年县曲艺队再度组建，原红安县曲艺宣传大队的十四人重新归队，其城镇户口亦随之恢复。队下设鼓书、皮影两个组，由县文化馆馆长卢启佑任队长，陈定凤、汪海东分任组长。

该队自成立始，除说演部分传统书目外，大都以各个时期的中心任务及各类英雄模范人物的事迹为内容，坚持创新说新唱新，演出了大量新节目，其中老艺人叶自清表演的湖北大鼓《革命母亲徐大妈》，在1978年湖北省文化事业管理局举办的名老艺人艺术交流观摩会演中获表演二等奖；同年，青年演员高厚鹏、吴基海表演的双人湖北大鼓《红安民兵》，在湖北省军区举办的民兵业余曲艺会演中获表演二等奖；1964年高厚鹏表演的鼓书《红安是个好地方》，还被中央人民广播电台录音播放。1982年至1985年，该队还以吴基海为首组成一个仅有五人的红安曲艺普法宣传队，深入到全县各村进行法制宣传，受到了县、地、省有关部门的表扬，中国曲艺家协会湖北分会还宣扬推广了他们的做法和经验。

沙市曲艺队　1952年7月，沙市市文教局在统一登记民间艺人的基础上，组建了集体所有制性质的沙市曲艺队，队部设于洪家巷陈义兴茶馆。有队员三十六人，由相声艺人王宝树任队长。下设唱曲、评书、相声三个组。唱曲组二十四人，组长为王宝树(兼)、张明亮；评书组七人，组长为陈凤秋；相声组五人，亦由王宝树兼组长。1954年，改队长为陈凤秋；1958年成立了队委会，同时增设艺术研究组，组长由陈凤秋兼任；1962年，调刘德忠任政治辅导员，全队人员减少到二十人，后招收培训一批新学员，回增到二十九人。主要演员有王宝树、陈凤秋、喻义和、张明亮、傅三姑、傅凤兰、魏菊梅、余翠英、朱寿高、郑扬洪、李修身等。

该队演出的曲种，主要为评书、相声、湖北小曲、三棒鼓等。1957年以前的演出，绝大部分为传统书目。1958年开展说新唱新活动后，除有经过整理的传统书目一百三十余部

外，还创作新节目四百余个。其中相声《思想改造》、《百子歌》，湖北评书《彭祥麟大闹黄色工会》、《天罗地网阵》等均获观众好评。湖北小曲《看铁牛》、《烈火红旗》、《针线包》等，先后在省、地区两级会演中获奖。1958年，湖北小曲《看铁牛》参加第一届全国曲艺会演，又获演唱奖，中国唱片公司还将该节目制成唱片，发行全国。节目的配曲者张明亮、喻义和两位老艺人，也因而扬名全省，相继被湖北省民间歌舞团和湖北艺术学院聘为曲艺音乐教师。

该队建队初期，因无固定演出场所，主要在茶馆演出，也有少数人外出"撂地"。1957年市政府拨款在便河西路建成曲艺园后，改为定时定场售票演出。有时也远去公安、石首、松滋、江陵、荆门等地巡演。年演出场次，最少二千七百场，最多曾达四千六百场，年收入平均约十八万元左右。队员则按收入提成后凭级分红的办法取酬。提成比例从百分之五到百分之三十不等，定级亦有差别，评书演员分五级，月收入最高者一百九十五元，最低者五十元。1959年改为四级，最高月收入降为九十元；相声及唱曲演员分四级，月收入最高为四十元，最低为三十二元，一直沿袭不变，学员则每月发给生活费十八元。1964年，该队撤销。

武昌区曲艺队　武汉市地方曲艺队1953年3月成立，由武汉戏曲改进协会曲艺分会主管。下分曲艺、皮影、木偶三个小组。三组分开演出，经济上各组自负盈亏。曲艺小组成员有：胡明朗、高鑫泉、谭小呆、潘占奎、王文砚、张金翠、谢淑萍、胡学玉、涂仁福、胡惠兰、余正南等十余人。1953年6月，武汉市文化事业管理局根据本市基建项目多，工人文化生活缺乏的状况，从曲艺组中抽调部分艺人，与武汉市总工会联合，组成"武汉市基本建设工人文化服务队"，其后又相继调入蒋桂英、汪金山、陈谦闻、沈邦寿、甘发新、李云霞等人，成年累月在基建工地、厂矿企业和防汛第一线演出。1955年9月，该队改为以表演歌舞为主的"武汉市总工会工人文化服务队"，原"武汉市地方曲艺队"曲艺组调去的人员又全部调回。此时队里的木偶、皮影两组人员已另外组队，于是曲艺组由"组"改"队"，仍名武汉市地方曲艺队，为集体所有制演出团体，隶属江汉区领导。曲种有湖北大鼓、相声、湖北小曲、碟子小曲、湖北评书。湖北大鼓曲目有《罗成打混》、《聚宝盆》；相声曲目有《夜行记》、《不识字的苦》；湖北评书的曲目有《程咬金卖粑》等。1956年，由武汉市文化事业管理局和武昌区共同拨款，在武昌蛇山黄鹤楼南侧新建一个小剧场作为该队的基本演出场所。

1956年9月，原属武汉市江汉区领导的武汉市地方曲艺队改属武昌区领导，队名亦改为武昌区曲艺队。初期仅有队员十一人。即湖北大鼓艺人胡明朗、张金翠（女），相声艺人谭小呆、高鑫泉、王哈哈，相声兼双簧艺人潘占奎，相声兼评书艺人王文砚，湖北道情艺人周维，魔术艺人涂仁福、余正南等，由胡明朗任队长，谭小呆任业务组长。1960年后，又相继从队员子女和社会青年中吸收了十五名学员，随队培训，由老队员和外请教师蒋敬生、喻义和、程德荣定向培养，并很快走上舞台。这些新人包括湖北小曲演员何忠华（女）、涂婉芳（女）、鲁燕云（女）、夏翎（女），湖北大鼓演员张明智、李光明、路莲春（女），相声演员

潘海波、谭少泉、张承艺，快板书演员胡云清，湖北渔鼓演员任玲玲（女），伴奏员李海菊（女）、殷先均、李达生等。1964 年王哈哈离去，全队仍有二十六人。

该队即便是在建队初期，艺人们也都以说唱新书为主，其重点书目有：湖北大鼓《战斗英雄赵文广》、《英勇的姑娘》、《饶兴礼》、《团结生产》；相声《亲人》、《模范家庭》、《飞油壶》；双簧《皆大欢喜》等。1961 年后，青年演员占了大半，全队演唱新书更为自觉。除自编自演了《牵牛记》、《碧血丹心》、《风雨归舟》、《养猪迷》、《应该这样做》等一批反映革命斗争和时代风貌的新节目外，还在省文化事业管理局曲艺工作组的具体辅导帮助下，改编演出了《雷锋》、《江姐》、《在烈火中永生》、《大刀记》、《王杰》、《焦裕禄》等歌颂英雄人物的节目。该队初期演出，是以湖北大鼓、相声、魔术、湖北道情为主，兼有评书、双簧，1967 年新增了湖北小曲、碟子小曲、湖北渔鼓、快板书。为了革新音乐，还在培养专职、兼职乐手的基础上，建立了一支由扬琴、琵琶、二胡、四胡、三弦、小号等多种乐器组合的小乐队，并根据节目的内容和形式选择配器，优化了伴奏效果。该队除在武汉等城市定点或选点售票演出外，每年还要以大半时间下乡和到工厂、矿山、建设工地巡回演出，足迹遍及全省大部分县区乡镇。1963 年下半年，该队应邀至黄陂县，为了让更多的人看到演出，跋山涉水，沐雨栉风，不倦地在各公社、大队之间奔走，历时五个多月，直到翌年与当地群众举行过春节联欢会后才返回武汉。在各地巡回演出，均采取包场方式收费，收益远不如定点售票演出。

该队系集体所有制。经济上自负盈亏，队员工资以“股”折算，艺人每天为一股，青年演员每天为半股，每次包场收入均分到个人，通常为一元左右。每到一地演出，坚持为当地辅导培训曲艺骨干。1963 年在黄陂县演出期间，就为各公社、大队培训了业余曲艺骨干五十余名。沙市、江陵、襄樊、宜昌、枝江、黄陂和湖南长沙等市县的专业曲艺团体，相继选送演员到该队从师学艺。他们不取报酬，获得了“民办曲艺进修学校”的誉称。

1963 年国家文化部群众文化司、中国曲艺工作者协会和《文艺报》编辑部联合成立调查组，对湖北等三省的曲艺活动情况进行了考察，于 1964 年 1 月，在《文艺报》上连续发表了分别由梁明、陈聪、侯金镜三人署名的三篇文章：《河北、山东、湖北曲艺活动见闻纪要》、《做党的好宣传员——介绍湖北曲艺艺人魏子良、胡明朗》，《推动曲艺工作的三点建议》，对武昌区曲艺队及其队长胡明朗给予了很高的评价。“文化大革命”初期即停止活动。

武汉市说唱团　1953 年 9 月，以汉口民众乐园曲艺组（即前 1951 年由南京来汉的艺联鼓书社）为基础，以王树田、何庆煜、康立本、杨松林、何砚礁、韩子康等人为骨干，合并民众乐园单弦拉戏组的顾伯年，顾耀宗父子，成立了武汉市第一个国营专业曲艺表演团体“武汉市曲艺队”，隶属民众乐园领导管理，由相声艺人王树田任队长。曲种有相声、河南坠子、八角鼓、湖北大鼓及单弦拉戏。相声的代表性曲目有《杂学唱》、《闹公堂》、《大上寿》等，1959 年改属武汉市文化局领导，队长改由市文化局文化科副科长刘克仲继任。

1962 年 3 月，武汉市文化事业管理局领导的国营武汉市曲艺队扩建为“武汉市说唱

团”，以曾昭天任党支部书记，李少霆任团长，彭邦桃、王树田任副团长。下设相声和曲艺两个队。相声队由胡必达任队长，杨松林任副队长，主要队员有：王树田、康立本、董铁良、薛永年、陈尚忠、陶荣光、夏雨田、李祝英、贺征、顾伯年等；曲艺队由湖北评书、湖北大鼓、湖北小曲等曲种演员组成，由王鸣乐任副队长，主要队员有：李少霆、王鸣乐、张翠华、陈谦闻、潘占奎、何祚欢、蔡贤成、王国贤、甘发新、王秀兰、何玉凤、顾耀宗、陈世鑫、周艳琴、茅贵娴、邹远宏、戴利纯、史梅英、邹立、张守元、华元、刘汉家、洪建国、康国权等，全团约六十余人。这一时期，该团以汉口民众乐园为演出基地，上演的节目以相声、鼓曲和传统题材为主。如《四大名旦》、《哭笑论》、《八扇屏》等。除在本地演出之外，也常到广东、福建等地演出。王树田、康立本、杨松林、顾伯年、王鸣乐、陈谦闻、王秀兰、甘发新等一批艺人，为该团骨干。

二十世纪五十年代末至六十年代中期，说唱团相继从社会上及大专院校，包括其它专业、业余团体招收、调进了一批唱曲和相声学员。演出曲目亦由传统曲目转为新曲目，如相声《音乐会》、《女队长》；湖北评书《双枪老太婆》；湖北小曲《开箱教女》、《南岭青松》、《江姐进山》；湖北渔鼓《大刀风云》；湖北道情《拉煤上任》；湖北大鼓《加班车》等，都受到听众的广泛好评。他们以说新唱新活跃于文艺舞台，被誉为曲艺轻骑兵。胡必达、夏雨田、何祚欢被誉为“曲艺三尖兵”，成了说唱团承前启后的一代新人。

1966 年，“文化大革命”开始，该团演出停止。1970 年部分人员到“五七”干校、工厂、农村接受“再教育”。其余人员并入武汉市杂技团，编为该团属下的“说唱连”。1972 年，武汉说唱团恢复建制。

1972 年至 1985 年，吕纳、柳华珍、徐进、陈彬等四人先后任党支部书记，吕纳、夏雨田、胡必达、何祚欢先后任团长。1972 年，唱、表俱佳的湖北大鼓演员张明智调入说唱团。1975 年和 1979 年又先后招收了两批学员，主要演员有陆鸣、孙仲江、赵卫国、李道南、许勇等。很快成长为该团的又一代新秀。

1983 年后，该团作为武汉市文化局的试点单位，率先进行体制改革试验，全团划分为两个演出队，分别承包创作、演出及经济收入。各自从演出收入中(除去各项开支)提取百分之三十(后改为百分之四十)作为奖金，按演员演出的质量和效果分配。由于两队都积极组织演出场次，收入明显提高。1984 年，该团民主选举何祚欢任团长，两个队在经济分配上实行工资全额浮动，进一步调动了全团职工增收节支的积极性。1985 年演出达四百五十场，观众累计达四十八万余人次，收入达十六万余元，创建团以来的最高纪录。但由于经济压力大，演员疲于奔命，身体素质明显下降，较少精力顾及到创作，节目更新不多，质量难以提高。1985 年底，在武汉市文化局的指导下，又开始酝酿制定新的改革方案。

该团演出的曲种有相声、湖北评书、湖北大鼓、湖北小曲、湖北渔鼓、湖北道情、快板书、铜板书、单弦拉戏、单弦牌子曲等。二十世纪五十年代初期，还演出过京韵大鼓、河南坠

子、太平歌词等曲种。演出地域除武汉市外，先后到本省的五十多个县、市和北京、河南、湖南、广东、广西、四川、江西、江苏、福建、陕西、甘肃、宁夏等省区。1965年及1979年，曾组织过“自行车演出队”、“扁担演出队”到武汉周边地区演出，直接把曲艺送到农村为农民服务。该团的节目，始终坚持自编自创，且均取材于现实生活，既适应时代的需要，又深受群众欢迎。1978年夏雨田创作的湖北小曲《难忘的一课》和何祚欢创作的湖北评书《挂牌成亲》获全国短篇曲艺作品一等奖；1981年何祚欢的湖北评书《杨柳寨》、陈谦闻的湖北大鼓《钱秀才错占凤凰俦》获湖北首届“百花书会”优秀书目奖。1982年，武汉说唱团何祚欢的湖北评书《彩电风波》在湖北省第二届“百花书会”中获创作一等奖、表演一等奖；张明智演唱的湖北大鼓《农家乐》获表演一等奖、创作三等奖；夏雨田创作，甘发新配曲，茅贵娴、周艳琴演唱的湖北小曲《小巴钉与大铁墩》获创作、表演二等奖、配曲三等奖。同年，武汉市说唱团在参加全国优秀节目演出（南方片）中，何祚欢的湖北评书《杨柳寨》、夏雨田创作并和杨松林共同演出的相声《农老九翻身记》获创作表演一等奖；张明智创作、表演的湖北大鼓《情投意合》获创作、表演二等奖。1983年夏雨田创作并和杨松林合作演出的相声《出路》，参加全国计划生育专场演出，并由中央电视台录相播放。同年夏雨田调任武汉市委宣传部副部长兼任武汉市文联党组书记。1984年度，武汉市说唱团被评为武汉市属专业文艺团体先进单位。1985年，夏雨田当选为中国曲艺家协会副主席、书记处书记、党组成员，何祚欢被评为武汉地区“十佳演员”。

公安县曲艺队　1953年，荆江县（现公安县）黄金口文化站将流散在社会上的民间艺人组织起来，成立了荆江县第一个曲艺团体“荆江县曲艺组”，由李尚林任组长。1954年曲艺组扩建为队，并随县名的变更改称“公安县曲艺队”，由李尚林任队长，艾华任副队长。主要成员有评书艺人潘云卿、肖文荣、陈光前、傅云峰、吴连柱、王秀三、刘建萍；渔鼓艺人周华清；小曲艺人周华清夫妇等，1955年，该队在斗堤镇新建街办起一座茶社，名为“公安县曲艺馆”。后艺人们既下乡巡回演出，也在曲艺馆售票演出。

曲艺馆演出以评书为主，兼演三棒鼓、公安道情和湖北小曲。评书多由李尚林坐堂，除评讲一些健康无害的传统书目之外，还积极响应说新唱新号召，改编演出了许多现代书目，如《林海雪原》、《铁道游击队》、《烈火金刚》等，深受观众欢迎。

1966年“文化大革命”开始，该团即被解散。

天门县曲艺团　1953年春，天门县召开全县文化工作者代表大会，同时举行全县首届民间文艺会演。各地前来参加会演的民间艺人争相献艺，在此次会演的优秀节目基础上，挑选了部分皮影、评书艺人，成立了天门县曲艺队。由县文化教育局委派剧场经理钟儒谟任代理队长，陈昇平任副队长。曲艺队下设一个皮影组、一个评书组，为集体所有制演出团队。

1957年，天门县曲艺队改建为天门县曲艺团，由周承先任团长，陈昇平、夏炳照任副

团长。曲艺团下设两个皮影队,一个评书组。

1964年,改任杨继震为团长,下设一个说唱队,两个皮影队,一个评书组。同时,县文教局调入了孙桂庆、刘高两名创作人员。

说唱队由罗振武任队长,孙桂庆、刘高任创作员,演员有别祖发、童海螺、陈高华、戴春成、刘斌、罗会香、陈淑凤、王金华、孙小英,演奏员有郭长茂、孙桂庆、周香成,学员有刘士贵、吴茂清、向银兰、游家汉、吴小香等。演出的曲目有湖北小曲《开箱教女》、《汉江渡口》,湖北渔鼓有《财经队长下汉口》、《七勤七俭》,湖北道情《赔茶壶》、《蔡九管鸭》,碟子小曲《小女婿》、《玉兰花开》、《各位听我唱支歌》等。

1966年,"文化大革命"开始,该团停止演出,1971年曲艺团解散。部分人员由县文教局调入天门县"毛泽东思想宣传队"。

十五军文工团曲艺组 十五军文工团原为八路军129师政治部宣传队、太行军区政治部先锋剧团。1947年后为晋冀鲁豫野战第九纵队政治部文工团、二野四兵团十五军政治部文工团。1950年参加抗美援朝战争,为中国人民志愿军三兵团十五军政治部文工团。1954年朝鲜停战,回国驻军湖北省孝感地区。刘清凯、枫波、林枫,先后任团长。

十五军文工团在抗美援朝上甘岭战役期间创作了一批反映中国人民志愿军战斗和生活的曲艺曲目,受到广大指战员及群众的欢迎。曲种有四川评书、金钱板、西河大鼓、京韵大鼓、单弦、相声。驻军孝感之后,曾先后在孝感、黄陂、应山、广水、花园及武汉、广州、青岛为驻军及当地群众演出。其代表性曲目有江潮表演的四川评书《冷枪战》,马松表演的单弦《易才学》,李德尊表演的京韵大鼓《苗族英雄刘兴文》、陈学敏、张一壮表演的相声《美军怕炮》以及王志义表演的胶东大鼓《伟大的战士邱少云》,漆俊表演的独角戏《看电影》等。其中江潮表演的《冷枪战》后由湖北人民广播电台、武汉人民广播电台录音播放。1958年,军一级文工团建制撤销,部分专业演员进入武汉军区胜利文工团及湖北地方文艺演出团体。

枣阳县曲艺队 1955年秋,枣阳县文化馆从全县城乡开展的大规模赛书活动中遴选张中明(艺名张蛤蟆)、陈同泰(琴师)、李朝秀、吴顺子、张明山、曹志高等六名优胜者组建为枣阳县曲艺组,隶属县文化馆领导。次年春,由县财政拨款该组租用城关镇东街一所可容百名听众的公房开设曲艺茶社,作为演出基地。1959年底,该组又在城关镇西街置下一木业社的作坊,改建为能容二百名观众的曲艺厅。1960年2月,枣阳县成立地方国营性质的人民剧院,曲艺组更名为曲艺队,与县曲剧团、花鼓剧团一起统属人民剧院领导。曲艺队演员增至十二名,队长李朝秀、副队长曹志高。经济上仍为自负盈亏的集体所有性质。曲种有河南坠子、大调曲子、三弦书、梨花尖大鼓书。1961年7月县文教科又增调文化干部胡益万来队任辅导员,并针对思想作风、财务管理等方面存在的问题进行了整顿,建立健全了各项规章制度,人员也作了适当调整,在调离了几名艺人的同时,又招收了一批学员,全队发展到十五人。创作、改编、演出了一批新曲目,其中有李传智改编、演出的长篇河南

坠子《儿女风尘记》、《战斗在敌人心脏》、《烈火金刚》，王春娥、周永珍演唱的中篇河南坠子《双枪老太婆》，中篇大调曲子《刘胡兰就义》以及《一把花生》、《割麦记》、《师徒下乡》等短篇曲目。此外，还整理、演出了一批长篇河南坠子《刘公案》、《杨金花夺印》、《盘粪》、《月下来迟》，三弦书《卖丫环》等传统曲（书）目。同时，坚持上山下乡，深入边远山区，每年下农村演出均在八个月以上。

1964 年 7 月，湖北省文化事业管理局举办全省曲艺现代节目观摩演出期间，根据湖北省文化事业管理局的安排，胡益万代表该队在大会上作了《抓好曲艺队思想建设，开展说新唱新活动》的发言，介绍他们的创作、演出经验。7 月 13 日，《湖北日报》第一版发表了《全省曲艺现代节目观摩演出胜利结束》的报导，同月 18 号《湖北日报》在第三版发表了田雨声撰写的《山乡铁骑——访枣阳曲艺队》的专访文章。

该队十分重视对新生力量的培养。青年演员周永珍由于唱表俱佳，1959 年 8 月为电影纪录片《万水千山听安排》配唱过河南坠子，也被选拔参加过晋京汇报演出和赴福建前线慰问演出。1963 年还被选为出席全国第三届文化代表大会的代表。1971 年 5 月，该队解散。

江陵县曲艺队　1957 年由江陵县城关镇曲艺互助研究会组建而成。张松樵任队长，属江陵县文教局领导，经济上自负盈亏。江陵县曲艺队初期只有湖北评书艺人徐赢州、王厚福、赵洪德、毛芸先、周小年（女），湖北小曲艺人李玉堂、王兰英（女）、彭小秀（女），湖北渔鼓艺人董卫吉、戴少凡、侯运祥、林忠达，相声艺人陈德生、李德胜，说鼓子艺人万德斌等十七人。不久发展到四十五人。在新增加的艺人中，较有影响的有向承华、周天寿、戴德山、郭永禄、雷必清、雷祖珍、石凤亭、崔贤举等人。1958 年至 1963 年先后招收学员十八人。第一批学员六人：宋仁英、黄文慧、杨文华、李光华、黄茂成、邢祖兰。第二批学员十二人：向家凤、李桃桂、涂家记、李廷南、李正玉、戴声扑、刘作喜、彭定华、潘重新、杨维华、陈开义、卢义发。张松樵、赵洪德任湖北评书教师，彭小秀、雷必清、李玉堂任湖北小曲教师。湖北评书的演出曲目有《西汉》、《东汉》、《三国》、《三侠五义》、《小五义》、《孙庞斗智》、《说唐》、《说岳》、《水浒》、《列国》、《飞龙传》、《杨家将》等。整理曲目有《啼笑姻缘》、《杨玉春平苗》、《八虎林公案》等。湖北小曲演出的传统曲目有《赶潘》、《抢伞》、《双下山》、《鸿雁寄书》、《白牡丹摆宴》、《莺莺饯行》、《八音图》、《湘子化斋》、《百花亭》、《雪饮南关马不前》、《借征衣》、《金莲调叔》、《状元祭塔》、《芦花调》等。新整理的曲目有《借衣》。

江陵县曲艺队，除演出传统的曲书目之外，还上演了许多新编曲目。湖北评书演出的新书目计有：《双铃马蹄表》、《随军西行记》、《将计就计》、《巧劫狱》、《王若飞在狱中》、《江姐》、《林海雪原》、《铁牛进山》、《欧阳海之歌》、《战斗在敌人心脏》、《野火春风斗古城》等。湖北小曲上演的新曲目计有：《雷锋参军》、《碧血丹心》、《江姐进山》、《两家亲》、《铁嘴改行》、《三考鲜梅》、《开箱教女》等。新创作的曲目有《大刀恨》、《买年画》等。

1963年7月，江陵县曲艺队中部分青年演员另组江陵县曲艺工作团，留队的老艺人更名为江陵县民间艺人曲艺工作组。赵洪德任组长，成员有张松樵、徐赢州、周小年、王厚福、彭小秀、雷必清、黄茂成、周天寿、向成华。曲艺组活动方式则是分成三三两两的小班子，以茶馆演出为主。1970年，曲艺组被勒令撤销，艺人停止了一切活动。1978年，曲艺组开始恢复活动，1980年曲艺组改由江陵县文化馆管理领导，1984年，江陵县民间艺人曲艺组已发展到六十余人，并对艺人进行了考核、登记、换证等项工作。

武汉军区胜利文工团曲艺队 成立于1958年。由相声演员袁成培任队长。1970年胜利文工团扩编为歌舞团，由相声演员杨国栋继任队长。后又增配单弦牌子曲演员杨子春为副队长。

该团的主要成员有专职曲本创作员张一壮，河南坠子演员王桂荣、刘鲁辉、鲍秀英，河南大调曲子演员许默文、杨桂香，相声演员王树棠、吴效斌，山东快书演员姜普欣，湖北大鼓演员张承葵、刘晓倩，数来宝演员黄随祥，单弦牌子曲演员史琳，北方评书演员林则平等。此外尚有一个五至七人的小乐队。音乐配曲由歌舞团专职创作员于林青兼任。该队自成立起创作演出了大量反映部队生活、歌颂军内英雄模范人物的作品，不少作品获得奖励。1964年王桂荣、鲍秀英二人合演的河南坠子《送鸡蛋》在北京举办的第三届全军文艺会演中获优秀节目奖。1977年，由钟永华、雷子明改编，于林青编曲、杨桂香等人演唱的大调曲子《娇杨挺拔识字岭》，荣获在北京举办的全军第四届文艺会演一等奖；张一壮等人作词，于林青编曲，王桂荣、刘鲁辉演唱的河南坠子《赵部长探亲》获二等奖。1981年，由张一壮作词、于林青编曲，王桂荣、刘鲁辉演唱的河南坠子《找姑娘》；牟廉玖、焦随东作词，于林青编曲，王桂荣、刘鲁辉演唱的河南坠子坐唱《老伴》，荣获在北京举办的全国曲艺优秀节目二等奖；杨子春、史琳二人演唱的单弦牌子曲《球场风波》，在北京全军优秀曲艺节目调演中获一等奖；刘惠琴、赵炎演唱的河南坠子《老实人》获二等奖。

1980年至1982年，武汉军区胜利文工团曲艺队，由队长杨国栋带领，代表中央军委三总部赴西沙群岛、云南前线、广西前线演出，受到军委嘉奖，并集体荣立三等功。二十世纪八十年代之后，曲艺队在创作、演出中均取得了很大的成果。

1982年，胜利歌舞团曲艺队，在湖北省举办的第二届“百花书会”的演出中，杨子春改编并与史琳演唱的单弦牌子曲《体坛新秀》获创作、表演一等奖；张一壮创作、黄随祥表演的长篇评书《中原战旗红》获创作、表演二等奖；由张承葵创作，张承葵、刘晓倩演唱，张仁福编曲的湖北大鼓《我的她》获演出一等奖，创作、编曲二等奖；黄随祥、姜晋欣、杨国栋创作，由杨国栋、黄随祥合说的相声《深山护线兵》获创作二等奖；吴效斌、杨国栋创作并演出的相声《戏改拾零》获表演一等奖、创作三等奖；王桂荣、刘鲁辉演唱的河南坠子《石磨唱歌》获表演二等奖；冯书本演唱的大调曲子《炭火暖人心》获表演三等奖。充分展示了该队创作、演出的水平和质量。

1985年，武汉军区并入广州军区后，胜利文工团随之撤销，该队成员除离退休者外，大多去了广州由军区另行分配，主要演员中只有张承葵一人仍在武汉。

光化县曲艺队 成立于1958年，由县文化馆代为管理。经济上实行自负盈亏。成员有男十女四共十四名民间艺人。队长单德传，副队长李占彪，他们除开会、学习集中活动外，仍各自在原来所在场所分散进行营业性演出。表演的曲种主要有河南坠子、犁铧大鼓、评书等。

1963年春，曲艺队进行了整顿。县文教局派赵惠民来队任辅导员，并相继抽调和招收了一批有业务专长、热爱曲艺的青年，人员增至二十一人，演出的曲种增加了三弦书、大调曲子、襄阳小曲、快板、相声等，有了新的队址和活动基地。在“七七戏院”内，拥有两间宿舍、两间办公室和一个可容纳八百至一千人的“七七茶社”，在学习、排练、演出、财务管理等方面，也都建立并完善了规章制度，成为组织健全，演出形式多样的专业演出团体。

该队充实新成员后分两个大组。一个是单一说唱河南坠子的老艺人组，他们主要在老河口市内的群乐轩茶社演出，该茶社有四百个座位，收入按“二与一”比分成，即卖茶演出收入，三分之二归茶社，三分之一归曲艺队。另一个是以青年演员为主体的综合演唱组，以“七七茶社”为基地，在县城售票演出，也在全县农村巡回包场演出，同时还经常到邻近的县市流动演出，所有的收入全部交队。队员们的工资，则从两个组的总收入中，除去公积公益金以外的余下部分，按本队评定的等级统一分配。

老艺人组除说唱传统书目外，满腔热情地学演新书，并不断探索适应新内容的表演程式和手法；青年组既学表演，也学书目；既学新书目，也学传统书目。全队能说能唱的书目颇多。其中传统书目有：《呼延庆打擂》、《岳飞传》、《三国演义》、《杨家将》、《瓦岗寨》、《封神榜》、《大红袍》、《施公案》、《刘公案》、《水浒传》、《彭公案》等长篇和《王员外休妻》、《红楼梦》、《聊斋》、《杜十娘》等短段。新书目有：《平原枪声》、《林海雪原》、《枫树湾》、《烈火金刚》、《新儿女英雄传》、《红岩》、《儿女风尘记》、《铁道游击队》、《小砍刀的故事》、《战斗在敌人心脏》等长篇和《摘棉花》、《接闺女》、《计划生育好》、《闹场院》、《开箱教女》、《迷信子害死人》、《双教子》等短段。他们自己创作的快板《歌颂孟之川水库》，相声《沟厢改革好》、《半月愁》，河南坠子《借伞》和在全省曲艺会演中获奖的《牛妈妈》等，更是经常上演的保留节目。该队在音乐上也力求出新，建立了一支由七、八件乐器组合的小乐队，连历来只用一支坠胡伴奏的河南坠子，也增加二胡、三弦、古筝等乐器联合伴奏。同时在道具、服装、舞美等方面也作了一些改革，使演出更加丰富多彩。据1964年统计，两个组共在城镇演出九百三十余场，在农村演出二百三十余场，累计观众达二十一万余人。

1966年，光化县曲艺队在“文化大革命”开始后撤销。

恩施地区歌舞团曲艺组 1958年12月，恩施专区成立了以歌舞、歌剧、曲艺为主的艺术表演团体“恩施专区歌舞团”，曲艺在该团的上演节目中一直占有相当比重。演出曲

种，除相声、湖北大鼓外，主要为富有当地特色的恩施扬琴、鄂西竹琴、利川小曲、三才板等曲种。该团除了上演曲艺曲目之外，还做了大量的曲艺挖掘整理工作。

1964年，湖北省文化事业管理局、中国曲艺工作者协会武汉分会、恩施专区文教局联合组织有关单位成立了"学习、挖掘、整理恩施扬琴小组"，该团指派孙邦固、李安炳、吴纯恺等人参与了挖掘整理工作，并编印了《恩施扬琴音乐资料集》。1973年春，该团又指派孙邦固等人赴利川县参加了由省、地、县三级组成的"利川小曲调查小组"。对这一新发现的曲种进行了系统的挖掘整理。

1976年6月，由该团肖绍田作词，李安炳、江潮编曲，王宏辉演唱的三才板《山村女民兵》参加了在北京举行的全国曲艺调演。二十世纪七十年代末、八十年代初，该团先后编创、上演了恩施扬琴《夜走郧阳关》、《处处有亲人》、《砥柱中流》、《榨房新风》等新曲目，为本地区曲艺遗产的挖掘整理、恩施扬琴的改革创新作出了贡献。

宜昌市曲艺队　1958年4月，宜昌市文教局在重新登记曲艺艺人的过程中，在七年前成立的"宜昌市评书业改进组"的基础上，以重新注册发证的二十七名艺人为阵容，组建了"宜昌市曲艺队"。该队为集体所有制演出单位，自负盈亏经营，属宜昌市文教局领导，首任队长为湖北评书艺人田义清。该队演出的曲种有湖北评书、湖北小曲、湖北渔鼓、碟子小曲等。主要演员有湖北小曲女艺人程德荣和李宜萍，湖北评书艺人田义清，琴师雷桂生，以及唱词创作员蓝海章等。除在宜昌市八码头曲艺厅常年演出外，田义清等人还在解放路及陶珠路的茶馆里说演湖北评书长篇书目。1958年，该队程德荣演唱的湖北小曲《尼姑下山》在武汉举办的湖北省第二届曲艺汇演中获表演一等奖。1959年起，该队大力编演新节目，其中湖北评书艺人改编说演的新书目《林海雪原》、《苦菜花》等在听众中很有影响。1959年9月，该队湖北小曲老艺人程德荣还被湖北省民间歌舞团训练班聘为音乐教师。至二十世纪六十年代中期，除湖北评书及湖北小曲外，该队拥有的其它曲种随着艺人的相继转行不再上演，全队人员缩减为八、九个人。1969年，"文化大革命"期间，该队被解散。

湖北省民间歌舞团曲艺队　1962年底，根据湖北省文化事业管理局指示，湖北省民间歌舞团训练班曲艺班改建为民间歌舞团训练班曲艺队，成为该团属下与演唱队、舞蹈队、乐队、舞美队并列的专业曲艺演出队。

该队初建时，共有成员十四人。由徐国华任队长（兼演山东快书和从事文学创作），刘光涛任副队长（兼乐手）。队员有：湖北小曲演员罗贤珍、涂映春、周雅兰、朱秀荣、胡常引，湖北渔鼓演员周秋成、吴牛乃（两人还分别兼演湖北小曲和三棒鼓），湖北大鼓演员汪金山，乐手张长安、李山岭。喻义和、程德荣两位老艺人，留队从事教学，并负责为新创节目配曲。

该队的演出有两种方式，一是安排节目参加歌舞团的综合场演出。每场演出曲艺节目一般为两个，占的时间不少于综合场的四分之一。二是曲艺专场演出，这是该队演出的主

要方式。由于人手少，每个演员每场至少演出两个以上节目，一专多能，成了该队演员一个突出的特点。经常上演的节目有：湖北小曲《抢伞》、《九红出嫁》、《九道湾》、《江姐进山》、《雷锋参军》、《放风筝》。湖北大鼓《聚宝盆》，恩施扬琴《白求恩赠刀》、《幸福花开清江旁》、《扫松》，湖北渔鼓《刘介梅》、《铁嘴改行》、《财经队长下汉口》等。部分节目参加了1963年全省曲艺观摩演出和1964年全省现代曲目观摩演出。

该队重视艺术上的探索。在演出湖北小曲《九红出嫁》和《抢伞》时选用四胡、反胡、琵琶、扬琴"四大件"伴奏，而表现英雄人物的湖北小曲《雷锋参军》和《江姐进山》等伴奏除用"四大件"外，又添加中胡，低胡和笛子，收到了独特的艺术效果。

该团在演出过程中，还坚持学习传统曲目。1963年春天，该队邀请长阳南曲老艺人王仁山来队传授长阳南曲的曲牌唱腔和传统书目，除组织全队认真学习外，还整理编印了《长阳南曲资料集》。1964年春天，该队与省文化事业管理局曲艺工作组、中国曲艺工作者协会武汉分会、恩施专区歌舞团等单位联合成立工作组，对恩施扬琴进行了系统的挖掘整理，创作了恩施扬琴《幸福花开在清江畔》、《白求恩赠刀》等新节目，又将收集整理的全部曲牌、书目和新作编印成册，积累了珍贵的曲艺资料。当年，该队还去了当阳，并第二次去到恩施继续开展采访挖掘学习活动。

1966年"文化大革命"开始后该队随同省民间歌舞团一并撤销。

长阳县南曲演出队　组建于1962年。由长阳县歌舞团抽调部分演员及乐手组成。女演员有：袁新秀、谭宗兰、时湘娜，男演员有：黄庆洪、刘思安、陈望生，乐手有：陈民洪、魏民雄、皮裕煊、刘勋一，共计十人，经常深入全县乡镇社队，专场演出长阳南曲。上演的传统曲目有《悲秋》、《赶潘》、《红娘递柬》、《长坂救主》、《扫松》、《皮金顶灯》、《数灯》等；创作的新曲目有《苦尽甜来凉水溪》、《智保枝柘坪》、《分水岭》、《两个苞谷》、《一把三弦》、《大老郭算命》、《救牛》、《红岩青松》等。1962年、1963年，两次参加了由湖北省文化事业管理局和中国曲艺工作者协会武汉分会举办的全省小曲观摩演出。1964年6月参加了全省曲艺现代节目观摩演出活动，长阳南曲《红岩青松》由武汉电视台播放。除长阳南曲外，该队还上演过相声、湖北大鼓、湖北小曲、湖北渔鼓、湖北评书、快板书等曲种。1966年"文化大革命"开始后，该队被撤销，部分南曲演员重又调回县歌舞团。

武汉市新艺评书队　1963年5月，武汉市文化事业管理局在1955年底成立的江汉，江岸、硚口、武昌、汉阳城区表演队的基础上，合并组建武汉市新艺评书队，划归江汉区文化科领导管理，由局文化科科员兼市民间艺人协会秘书阮竹青任政治指导员，评书艺人周汉卿任队长，区文化馆副馆长万生鼎、评书艺人鲁柏林分任主管艺术和行政的副队长，并民主推举严荣卿、沈邦寿、王仪轩、何兴汉四名评书艺人为队委，同时调配刘小佩为专业会计。建队初期共有成员五十八人，除前述九人外，其余队员绝大多数为评书艺人，计有：田汉卿(兼总务)、崔应龙(兼出纳)、江云卿、陈树棠、王耀文、戴绍珊、傅静轩、朱鲁斌、夏玉

卿、吴旭初、吴子清、汤世诚、姚忠胜、曹春雷、钱瑞林、杨瑞林、彭正国、吴家煜、吴畴九、张静明、姚光林、许斌、杜金山、陈太平、曾少华、何忠才、赵子斌、叶惠民、王俊、李永年、江华忠、韩振华、李天星、刘玉叔、邱孝章、陈剑华、王启高、熊克武、陈少雄、李仲华、周楚翘、熊路藜共四十二人，此外尚有陈秀珊、匡玉山、陈韵卿三名鼓书艺人和潘玉仙、潘仙玲、李江生等三名坠子书艺人。全队评书艺人中，绝大多数都师承容宗圣、陈树棠、江云卿三大流派，艺术上各具独到功力；而沈邦寿则兼溶三派之长，并借鉴相声、鼓书等姐妹艺术的表演手法，另具特色，被群众称之为“沈派”。将各派集于一队，有力地促进了相互交流和共同发展。

该队演出的书目，初期主要是传统书，其中重点书目有：陈树棠改编的《五老剑侠图》、《奇女救国》，江云卿改编的《走马建国》，沈邦寿创编的《金凤斗银龙》、《麒麟豹》，王义轩改编的《鸾鹤遗恨》，严荣卿改编的《文素臣》，戴绍珊改编的《铁伞大侠》，陈太平改编的《南北双奇侠》，鲁柏林改编的《三剑五老十八童》，陈剑华改编的《风尘侠隐》，吴旭初改编的《血战洞庭》，朱鲁斌改编的《武林图》，王启高改编的《十大明侠》等，也演出部分创作改编的新书，如：沈邦寿改编的《战斗在敌人心脏》、《铁牛进山》，沈邦寿与阮竹青合作改编的《智取鄱阳》，陈建华创作改编的《智闯盘龙》、《武魂》、《夜会许云峰》，朱鲁斌改编的《徐学惠》、《一串金钥匙》，万生鼎改编的《江姐》等。1964 年全队掀起说唱新书热潮，又增演了大量他人创作或改编的成品书，其中新书目有：《新儿女英雄传》、《吕梁英雄传》、《铁道游击队》、《苦菜花》、《林海雪原》等十九部；传统书目有：《三国演义》、《水浒》、《杨家将》、《岳飞传》、《封神榜》等五十余部。如将同书异名的书目并计，多达一百六十余部，书目甚为丰富。

该队演出的方式，一直是编组小分队，各自分散活动，每队三至五人，演出地域，则依观众的喜爱而有所选择。评书、鼓书主要在武汉三镇及周边十余县的城乡，有时也远走沙市、宜昌；坠子书则偏重鄂北的襄樊市及所属各县。演出场所，多为书场、茶社、公园、工人俱乐部，同时也深入工厂、医院、学校，主动送书上门。由于编队多，覆盖面广，全队鼎盛时的演出，每天吸引的观众可达六千人。在演出间隙，队员们还热情地配合当地文化馆从事辅导，为业余曲艺骨干传授怎样讲评书，并义务示范演出。

该队属于民间职业艺术团体，经济上自负盈亏。除政治指导员阮竹青、副队长万生鼎，会计刘小佩三名驻队国家职工领取固定工资外，艺人们则以按劳取酬的原则进行分配，建队第一年，采取自劳自得的办法，各人演出收入抽取百分之十的公益公积金，余留为己有。后由于演出质量、演出收入，特别是队员们的觉悟都不断提高，分配办法即改为所有收入全部归队，艺人们按等级领取工资，并享受半费医疗等集体福利，对老艺人还给予多方照顾。

1966 年“文化大革命”开始，该队被撤销，艺人们也随之星散。1979 年 12 月该队重新组建时，队伍已远不如往昔，之后一些老艺人因年高相继退出了舞台；还有些艺人也先后

流向社会成了个体艺人，至1983年全队只剩下辅导员周捷、艺人朱鲁斌、陈剑华、严荣卿、吴旭初等五人，难以为继，遂告解散。

鄂城县文艺说唱队　1965年初，鄂城曲艺队说唱组脱离曲艺队，扩建为鄂城文艺说唱队，由陈佑安、杨萍、杨三明分别担任行政、业务、财经队长。队员十五人。主要演员包括陈佑安、杨三明、丁家申、刘艳秋、刘少臣、杨腊儿、廖海洲、高德凤、黄表荣、张孝文、刘中秋等。属县文化局领导，行政上由县文化馆代管，经济上自负盈亏，其演出活动主要面向本县农村。有时也去相邻的大冶、黄石、阳新等县乡镇演出，年演出二百余场。演出形式以曲艺为主，也兼演一些歌舞类的小节目。常演的节目有：湖北小曲《九道湾》、《开箱教女》、《打鼓认娘》、《晒谷赶鸡》、《碧血丹心》；湖北道情《学雷锋》、《计划生育好》、《姜西华》；湖北渔鼓《大刀风云》、《老社员》；湖北大鼓《刘长春称爷》、《刘三婆母子团圆》、《三代人一根讨米棍》；湖北评书《战斗在敌人心脏》、《老社长》等。"文化大革命"开始后该队被迫停止活动，1970年撤销。

长阳县文化工作队　是1963年由县文化馆组建的一支以演出曲艺节目为主的小型队伍。建组之初，主要成员只有龚发达、方衡生、冉一三等人。他们满怀为农民服务的热忱，自背行李乐器，主动到本县偏僻山乡演出。"文化大革命"开始后，活动被迫中断。1977年工作队再度重建，并从部分文化站调人参加，扩大到十人左右，继续为贫困偏远山区送戏上门。该队的演出，多为长阳南曲，主要节目有《一把三弦》、《歌乡婚礼》等。由于节目内容和形式都贴近群众，而且演出从不收费，很受农民欢迎。后来随着农村文化活动逐渐增多，该队的演出也相对减少，至1984年，活动终止。

石首县曲艺队　1964年10月，石首县文化局决定筹建曲艺队，并调彭纯章、谢谋汉、文超群、熊仲武四人为建队骨干，同时从各区、镇招收张玉兰、胡克瑞、王昌耀、肖菊秀、刘桃玉、徐士英、周成秀、张重美、谢守治、陈明高、袁启英、魏开华等十一名学员。除选派肖菊秀、胡克瑞、张玉兰三人到武汉市武昌区曲艺队向周维、胡明朗、何忠华学习湖北道情、湖北大鼓、湖北小曲外，其余学员则在县文化馆开办训练班，聘请有曲艺专长的干部和艺人传授曲艺基本知识和表演技能。训练班先由彭纯章负责，后又改调方吾松负责。数月后赴汉三人学习归来。其它学员经过培训也都学会了一个以上曲种和部分曲目，曲艺队已初具雏形。此后即一边学习，一边编组小分队先后到藕池、绣林、横沟市、梅田湖、新厂、调关等区镇的剧场售票演出，到农村演出则以每场十五至二十元由大队包场。在此期间，又陆续调入了杨仲、龚光秀、姚孝松、龙礼安、朱默安、胡斌秀等六人。为进一步提高业务水平，经县文化局联系，并由省曲协搭桥，全体成员于1965年3月齐赴武汉，一部分学员到武汉市说唱团向康立本、何祚欢、张明智学习相声、评书和湖北大鼓；一部分学员再次请武昌区曲艺队代为培训。在汉学习期间，参加了所在团队的演出作为实习。当年夏回县，继续在县内采取售票、包场等形式作营业性演出。演出的曲种和书目包括自编的和学来的，计有

评书《双枪老太婆》、《许云峰赴宴》、《周康福》、《芒种喂马》、《铁牛进山》、《江姐上船》；湖北小曲《碧血丹心》、《开箱教女》、《大刀恨》、《两亲家》、《九道湾》、《硬队长》、《比婆家》、《送女学艺》、《入学》；湖北大鼓《一根讨米棍》、《一张车票》、《一包药》、《大老王剃头》、《小女婿》、《三女婿拜寿》、《管得宽》、《徐学惠》、《蓉姑娘》、《张大妈学文化》、《一袋粮》、《一个墨斗》、《打喷嚏》；相声《好队长》、《要八件》、《山村兽医》、《妇女队长》、《公社鸭郎》；碟子曲《学习解放军》、《歌唱焦裕禄》、《割早稻》、《四季歌》、《绣荷包》、《念红军》、《回娘家》；快板书《报上当》、《一分钱一两米》、《对头不对头》、《多多歌》；湖北道情《颂雷锋》、《幸福二代》、《海防民兵》、《握紧刀把》、《烘鱼庙》；三棒鼓《四季小唱》、《新人新事多》、《四唱新农村》；说鼓子《三个老积极》、《认亲戚》、《整财主》、《劈菩萨》；跳三鼓《歌唱雷锋》；表演唱《公社书记下田来》、《一船水草一船粮》等。

曲艺队性质为集体所有制，经济上自负盈亏，以文趁群为副队长。建队后除营业性演出外，还参加了荆州地区组织的音乐、舞蹈史诗《东方红》的排练演出，并经常为县的多种会议服务，同时还担负辅导业务曲艺活动的任务。“文化大革命”开始后，活动即告终止。1970 年 8 月，曲艺队宣告解散。

湖北省曲艺团　组建于 1973 年 3 月。初创时只有团长枫波和首批调入的汪金山、吴牛乃、刘显栋、杨永清、王凤琴六人。后逐渐扩大。下设“一组两队”，即业务组，由杨永清任组长；学员队，由沈元瑞、吴牛乃分任正副队长；演员队，由高非任队长，汪金山、姚慕贤任副队长。演员队又下设创作、演员、伴奏、行政四个组，由高非、何忠华、李梦初、丁志刚分任组长。1977 年，枫波调离，增配陈怀宇、徐国华任副团长。成员达五十名，胜任演出的演员三十七人。其中，湖北小曲演员四人，为何忠华、周双云、严顺莉、胡毛凤；湖北大鼓演员二人，为汪金山、傅群刚；湖北渔鼓演员四人，为周秋成、邹立、张姗姗、郑盛莉；三棒鼓演员三人，为吴牛乃、黎尊孝、罗长秀；湖北评书演员二人，为姚慕贤、杨永清；相声演员三人，为高飞、谭少泉、闵小闻；快板书演员二人，为傅义平、黄国锋；单弦演员二人，为王凤琴、程其新；河南坠子演员三人，为李梦初、王小云、杨爱云；乐队十人，为张长安、许金华、徐世康、魏少武、龚伟、赵根利、吴志云、齐超、李益众、方方。且都一专多能。有的演出兼创作，有的伴奏兼作曲，有的兼演多个曲种。除表演人员外，创作人员力量也比较雄厚，副团长徐国华、艺委会成员蒋敬生、创作组成员刘显栋，都是主要从事创作并有影响的多产作者，其他如吴牛乃、高非、徐世康、邹立、杨永清、姚慕贤等演员和乐手，也都能从事创作。

该团演出，足迹几乎遍及全省除恩施自治州以外的所有地市县及部分乡镇，同时还组织慰问解放军，配合时政组织安全生产、计划生育、精神文明建设等专场演出。除本省外还先后赴北京、内蒙古、宁夏、陕西、甘肃、青海、河南、湖南、广西等地演出。最多的年度演出达二百一十五场。不少曲目在全国会演或比赛中获奖或获好评。1975 年全国部分省市曲艺调演中，邹立与李源道演唱的利川小曲《书记三住青松塝》被中央人民广播电台录制了

唱片;吴牛乃于1976年4月11日曾在北京怀仁堂为毛主席和中央首长表演三棒鼓;1979年在省属文艺团体创作节目会演中,姚慕贤创作表演的评书《霞光剑》获一等奖,蒋敬生创作的湖北小曲《云海深情》获二等奖,邹立创作表演的渔鼓《放蛙记》获表演二等奖。在1981年11月省的第一届"百花书会"上,蒋敬生创作、张长安配曲、何忠华表演的湖北小曲《选妃》,创作、编曲、表演均获一等奖;徐国华创作的湖北评书《威震江湖》和刘显栋创作的湖北大鼓《木兰风云录》,均获创作二等奖。在1983年省的第二届"百花书会"上,蒋敬生创作,张长安编曲,何忠华表演的湖北小曲《宫变》又获得创作、编曲、表演三个一等奖;张长安改词编曲,周双云表演的湖北小曲《端午思亲》获编曲一等奖,表演二等奖;邹立创作表演,徐世康编曲的《花翁育花》,获编曲二等奖,表演三等奖;杨永清表演的湖北评书《梅花出家》获表演二等奖。在1985年11月的第三届"百花书会"上,蒋敬生创作,张长安编曲,何忠华表演的湖北小曲《石破天惊》,编曲、表演均获一等奖,创作获二等奖;邹立创作的湖北渔鼓《放下战刀》获创作二等奖。

武汉军区空军文工团曲艺队　1974年初成立,1982年撤销。团长崔世芬、刘纯修,队长乔天成。曲种有湖北渔鼓、评书、山东快书、快板书、相声、双簧、河南坠子、河南大调曲子、京韵大鼓等。曲艺队成立后,曾先后参加过全军文艺会演,深入部队基层、边疆,拥政爱民、慰问伤病员及重大节日等多种场合、多种形式、多种性质的演出活动。

武汉军区空军文工团曲艺队的主要成员有评书演员汪文华(女),山东快书演员尹卓林,快板书演员杨志刚,相声演员车子正、李博成、李博良等。主要的曲(书)目有汪文华的评书《肖飞买药》,尹卓林的山东快书《鲁达除霸》,杨志刚的快板书《绕口令》,车子正的相声《照相》及李博成、李博良的相声《机器人》等。这些曲(书)目在多年的演出中,均受到了军内外广大观众的欢迎。

襄樊市歌舞团曲艺队　1977年,襄阳市毛泽东思想宣传队改名为襄阳市歌舞团。该团河南坠子演员郝桂萍、曲艺文学作者兼相声演员董治平、乐手徐学荣、河南坠子学员郭惠云等四人组编为该团属下的曲艺队,由董治平任队长。1984年,襄樊地区与襄阳市合并为襄樊市,原分属地市的两个文工团亦合并为襄樊市歌舞团,曲艺队仍在该团属下保留队的建制。此时董治平调离,队长改由徐学荣担任,同时调入相声演员刘勇,成员仍为四人。

该队的演出曲种,主要是河南坠子,有时也从团里或外单位借用演员,演出相声等其它曲种;演出地域,主要为襄樊市所辖的区县城乡,此外也常去郧阳、十堰与河南南阳等地;演出方式,主要是在各处茶馆坐堂,从茶馆提成取酬,并应邀至厂矿或企业包场演出。每逢过年过节,还无偿地为军属、烈属、教师作慰问演出。经费与团里完全脱钩,自负盈亏,每年还上交团里一定数额的管理费,经济效益一直好于歌舞演出。

该队演出的节目,既有中、长篇传统书目,也有自编的新书目,1981年在湖北省第一

届“百花书会”上，由董治平创作，徐学荣、郭惠云伴奏，郝桂萍演唱的河南坠子《第九个犯人》获一等奖，湖北人民广播电台录音广播。1983年在湖北省第二届“百花书会”上，郝桂萍表演的河南坠子《太白村醉酒》获表演一等奖。1985年在湖北省第三届“百花书会”上，董治平创作、徐学荣配曲伴奏，郝桂萍、郭惠云共同表演的河南坠子《秋风野草》获创作、配曲、伴奏一等奖，郝桂萍、郭惠云分获表演一等奖和三等奖。主要演员郝桂萍德艺俱佳，1984年1月当选为中国人民政治协商会议襄樊市副主席，1985年9月又当选为中国曲艺家协会湖北分会副主席。

武汉市群众艺术馆业余曲艺团　是武汉市群众艺术馆领导的由该馆艺术部于1979年负责组建的业余曲艺演出团体。有时对外简称武汉市群众曲艺团。经济上全部自负盈亏。艺术辅导陈世鑫，团长刘礼长。下设相声队、唱曲队、评书队和创作组。全团共有成员六十余人，均是武汉市各工厂、商店、文化宫、文化馆等企事业单位喜爱曲艺、长于说唱的干部职工，有的曾是专业曲艺队的演员。其中担任过队组长的领导骨干和创作表演骨干有冯小文、王东生、夏冬生、余望、孙国雄、林鸿才、李玉柱、赵德懋、张瑞田、王信、刘凤鸣、周楚君、何安驰、田克兢、常琦民、职志俭、鄢复成等。市群众艺术馆艺术部的陈世鑫、董铁良、薛永年三人既是行政上业务上的顾问和指导，又一直参与创作和演出。

该团虽属业余，但演出一直坚持未断，每年至少集中演出一段时间，每次约为一月左右。演出地域除市属区县外，也曾去过孝感、荆州、沙市、宜昌等地；演出方式既定点售票，也巡回包场；演出曲种主要有相声、湖北评书、湖北小曲、湖北道情、琵琶弹唱、快板、独角戏、铜板书、故事等。演出节目全系本团自编自创，至1985年止，累计创作演出节目一百四十多个，其中有六十四个节目在各级会演或比赛中获奖。如陈世鑫、冯小文创作的湖北小曲《新婚之夜》，肖长林、陈世鑫创作的湖北渔鼓《竞赛新歌》，均获1980年全国职工业余曲艺创作优秀节目奖；周楚君表演的弹唱《思念》，陈世鑫创作、田克兢表演的独角戏《楼上楼下》均获1980年全省业余曲艺民歌调演创作演出奖；夏冬生表演的湖北评书《比武招亲》获1981年湖北省第一届“百花书会”优秀书目奖；常琦民创作表演的独角戏《猪肚子风波》获1983年湖北省第二届“百花书会”表演一等奖；董铁良、薛永年创作表演的相声《巧对片名》获1985年湖北省第三届“百花书会”表演一等奖，创作二等奖；周楚君表演的弹唱《情满东湖》获1984年全省音乐曲艺比赛表演一等奖，董铁良、薛永年创作的相声《礼貌不礼貌》获市文化局1981年至1982年创作二等奖。除获奖外，编创的曲本还在省市级报刊发表的有六十一篇，被湖北省和武汉市的电视台播放过二十三次，湖北省和武汉市的电台播放四十五次。是湖北省坚持活动时间最长、队伍最整齐、成绩最突出的业余曲艺表演团体。

马口工人业余善书演唱队　成立于1981年。队长为马口搬运站副站长刘德谦，主要成员有殷福喜（马口理发店职工、湖北省曲艺家协会会员）、宋淑琴（女、马口建筑公司工人）、王理才及杨开明、王志雄（武汉客串演员）等人。隶属于汉川县民间艺人协会及马口镇

文化分馆领导。其活动区域遍及马鞍乡、城关镇等乡镇农村。保留曲目有《红萝卜顶》、《滴血成珠》(即《四下河南》)、《秦雪梅吊孝》等。创作演唱的中篇新书目《双团圆》、《飞鸽案件》(刘德谦、王家瑞合作)、《匕首案》在《布谷鸟》杂志1981年十一、十二期上连载。其中由他们演出的《双团圆》曾获湖北省民歌曲艺调演优秀曲目奖;《匕首案》曾获湖北省首届“百花书会”创作奖及优秀演唱奖。

丁集农民业余善书演唱队　成立于1981年,成员有:傅好安、袁大昌、王玉元、蔡汉民、黄德计、汪文质等,队长傅好安。该队活动于汉川的丁集、旧港、业集、南河及汉阳一带的乡镇,其演唱曲目有《义犬救主》、《大团圆》、《还妻得妻》、《疑心休妻》(又名《换解元》)、《真假姻缘》(又名《割肝救母》)、《复配鸾房》(又名《复团圆》)等。

该队农忙务农,农闲从艺,曾参加过汉川县民间艺术会演,获演唱奖。

庙头农民业余善书演唱队　成立于1982年,成员有:罗培芳、何文甫、傅海林、王继才等,队长何文甫。该队以庙头文化站为阵地,主要在汉川县的庙头、红霞前山、陈谢、雷祖、立新等地活动。间或在县文化馆善书厅进行演唱,其演唱的主要曲目有《五子争父》、《桂花轿》、《人头愿》、《金石缘》、《三娘教子》(又名《双诰封》)、《打棕衣》(又名《金玉满堂》)、《当匾得金人》(又名《天理良心》)、《蜜蜂记》等。尤以《五子争父》、《三娘教子》等曲目深受听众欢迎。

行会、学会、协会

汉口梨园书屋　为汉口市评书艺人同业行会组织。始建于清朝末年。会长为著名的评书艺人童雪松。人数不详。

汉口梨园书屋旨在维护同业者的自身利益,抵御外界欺凌,增强同业间的团结,调解内部纷争。梨园书屋定于每年农历的腊月二十七、二十八两日聚会。每逢聚会必焚香供酒,祭祀先祖及诸神,借聚会之机相互交流书目,切磋技艺,传告信息。

汉口市评书人训练班　民国十九年(1930)五月二十三日,根据汉口市第五十七次市政会议组建。评书人训练班设班主任一人,事务员一人,教师若干人,均由汉口市教育局职员兼任指派。班址设汉口市第二民众教育馆内。

汉口市教育局认为,“评书人为平民社会中占有极重要之宣传地位者,其影响于社会之处,至大且深。”开办评书人训练班旨在于“发扬民众教育,培植评书人智能道德,提高其地位”,改变评书人中之“无智之徒对社会之不利影响”。为此,评书人训练班为评书艺人开设了党义浅说、历史概要、地理概要、国语、群众心理、评书词改编及实习、评书术、自然常识、社会问题诸课程。汉口市教育局规定,经训练班修业合格者方能开场,或应聘讲书。

汉口市评书人训练班男女兼收。当年七月一日至八月十五日，来至孝感、黄陂、圻水(今浠水)、黄冈、武昌、夏口、黄安、汉川、德安、蒲圻、江陵及四川巴县、河北清丰等籍的七十五位评书艺人进行了登记。经汉口市教育局审查，合格者为七十一人。汉口市教育局对合格者的姓名、年龄、籍贯、住址、月收入，进行了张榜公布。修业期满，考试合格者，市教育局发给了证书。

汉口市评书改良研究会　属同业公会性质，由湖北省实验民众教育馆组建，成立于民国二十二年(1933)。湖北省实验民众教育馆馆长王义舟任党务委员，汉口市民众教育馆馆长周方楠任文书，评书艺人张之衡、容宗圣任正副编辑委员，评书艺人巴俊卿、陈希平任正副研究委员，湖北省民众教育馆馆员秦晓琴、评书艺人傅海波、刘绍文为候补委员。

汉口市评书改良研究会，旨在改良评书的弊端，提高评书人的素质与书卷的质量。湖北省实验民众教育馆，二十二年度的实验报告中指出："鉴于评书接近民众，虽是谈古说今，然而启迪民智，不可忽视。"但说书艺人"多数是目不识丁，胸无点墨，江湖之流，信口雌黄。所讲之书卷多系淫邪小说、神怪奇谈，影响甚大"，必须加以改良。民国二十二年(1933)五月三日，汉口市评书改良研究会在汉口召开了第一次会员大会。该会对现有书卷进行了分类，拟定了审查计划，视察了书场，对书卷改良前后的听众增减作了调查统计。该会还对评书艺人提出了"态度和蔼接近群众，严忌呆板，隔离民众"的要求。

汉口市评书宣讲公会　为以汉口为中心的评书、善书、鼓书艺人同业公会。建立于民国二十五年(1936)。潘汉池为评书宣讲公会的理事长，夏秀峰、匡玉山为副理事长，陈树棠、江云卿、陈秀珊、傅海波、熊累祥为委员。该会隶属汉口市社会教育科管理领导。首批会员来自汉口、汉川及黄陂，共一百零八人。

评书、善书、鼓书为汉口地区艺人最为集中，听众众多的曲艺品种。汉口市政当局成立评书宣讲公会，旨在于对活跃于汉口市各茶社、酒馆及其它演出场所的评书、善书、鼓书艺人的演出、书目进行统一管理，彼此切磋技艺、协调内部关系。民国二十八年(1939)二月，因侵华日军进逼武汉，时局紧张，汉口市评书宣讲公会方停止了活动。武汉沦陷前后，武汉的评书、善书、鼓书艺人为避战乱，纷纷转向后方或乡下，活跃于一时的评书宣讲活动，逐渐消沉。直至民国三十四年(1945)，日本侵略军宣布无条件投降，汉口光复，评书、善书、鼓书艺人才辗转从各地回到武汉。同年，汉口评书宣讲公会恢复活动后，新选举了陈树棠为理事长，李少霆、巴俊卿为常务理事，主持会务。恢复后的汉口评书宣讲公会，一直活动到1949年武汉解放。

武汉市戏曲改进协会曲艺分会　成立于1950年2月。戏曲改进协会下设戏曲、曲艺两个分会。曲艺分会隶属于戏曲改进协会与武汉市文化事业管理局领导。武汉市戏曲改进协会曲艺分会，旨在团结艺人，革新旧曲目和旧书目。曲艺分会首批会员达三百余人，由江云卿任主任委员，李少霆、杨兰阶任副主任委员，傅闻仁、傅华山、胡明朗、李兴凯、王

仪轩、李秀山等人为委员，下设评书、鼓书、善书、皮影、相声等小组（当时将杂技、魔术、京剧清唱、汉剧清唱、楚剧清唱均归入曲艺分会，共计十个小组），各组负责人均由正副主任委员或委员兼任。同时武昌区还成立了“曲艺分会武昌支会”，其负责人为陈树棠。同年8月，曲艺分会指派陈秀山赴黄冈，在协助该地区对艺人进行登记的基础上，又成立了“曲艺分会黄冈支会”。同时，曲艺分会还接纳孝感县新成立的“孝感善书组”为其附属组织。分会成立后，认真贯彻市政府的意图，在组织艺人学习、净化上演书目、端正舞台作风等方面，都发挥了积极作用。1953年，会员已增达二百余人，曲艺分会召开会员代表会议，改选李少霆为主席、江云卿、杨兰阶、王树田、康立本、胡明朗为副主席，武昌支会改由田汉卿负责。1955年12月，曲艺分会随同“武汉戏曲改进协会”一并撤销。

老河口国乐研究社　老河口国乐研究社为当地民间艺人自发性行会组织。成立于1950年秋，由当地九个锣鼓班与丝弦班合并而成。成立国乐研究社，旨在发扬民间艺术，团结改造民间艺人，活跃群众文化生活。老河口国乐研究社隶属于县文教局领导。

中华人民共和国建立之前，号称“商贾辐辏、烟火万家”的老河口民间艺人自发组织的锣鼓、丝弦班等国乐班社，颇负威名。锣鼓班以唢呐、咭呐、横笛等管乐配合锣鼓等打击乐器演奏民间古典乐曲，群众俗称国乐锣鼓，又叫锣鼓架子；丝弦班以三弦、古筝、琵琶、二胡、洞箫、牙子板等乐器演奏大调曲子和板头曲。他们多在平时余暇，以曲会友，自带乐器相聚于茶馆、庭院、客栈、商行等处，切磋技艺，自娱自乐，经常通宵达旦。每逢庙会、灯会、年节、婚宴等喜庆场合，这些国乐班社则更为活跃，相互之间展开竞赛，以演唱的优劣和段子、观众的多少分输赢，胜者以此为荣，输者则要请客吃饭。在诸多国乐班子中，以艺人王直夫为首的丝弦班演唱水平最高，王本人更因精于三弦、古筝、琵琶的弹奏而尤负盛名，致使鄂西北及河南南阳、邓县、洛阳等地的许多曲友慕名前来向他求教，对老河口民间音乐及大调曲子的继承和发展起了重要作用。老河口国乐研究社，以中山公园内的品茶轩茶馆为社址，并制订了社章，由徐东山任社长，成员有王直夫、金殿臣、张甫臣、董丹书、韩继海、赵东城、钱老六、姜伯堂、罗继堂等艺人和彭智礼、刘道生、舒邦举、王小青等爱好者。

国乐社成立后，一方面大力收集曲目，相继整理出大调曲子《霸王别姬》、《别马骓》、《两狼山》、《古城会》、《醉打山门》、《黛玉悲秋》、《红娘叫门》等五十多个段子；板头曲《高山流水》、《闺中怨》、《打雁》、《苏武思乡》等二十多首；锣鼓文武牌子《青峰山》、《万年欢》、《八板》、《柳青娘》、《十番》等四十多首，还有许多民间小调。另一方面积极开展演奏活动，并规定每周星期六、星期日为固定活动日，为群众公开演奏，观者不计其数，不仅活跃了群众的文化生活，而且还吸收了一大批青年爱好者前来学习，参加演奏，使研究社很快发展到七十余人，其中有的堪称新秀，如女学生余家冰拜王直夫为师，学习古筝、琵琶、大调曲子及锣鼓牌，成为王派艺术的传人。除为群众演奏外，他们还多次参加慰问荣誉军人、军属烈属等活动。并于1954年至1956年连续三次参加省和地区的业余文艺调演，均得到好评和嘉

奖。特别是1955年代表襄阳地区参加省业余文艺会演时，王直夫的三弦、古筝演奏更受观众欢迎，当时恰有数名德国音乐家在场，他们听了演奏后，大为惊赞，并请求传授技艺。后经省领导部门安排在中南音专（武汉音乐学院前身），由王直夫以《闺中怨》、《高山流水》、《陈杏元落院》、《苏武思乡》等名曲为蓝本，为德国友人传授了古筝、三弦的演奏手法，为时半月有余，为祖国赢得了荣誉。

1966年，“文化大革命”开始，该社撤销，自后亦未恢复活动。

红安县民间艺人协会 成立于1952年。协会主席由红安县文化馆馆长杨一辉兼任，副主席二人，一为鼓书艺人叶自清，一为红安县曲艺队长陈鼎武。红安县民间艺人协会与红安县曲艺队合署办公，协会与曲艺队对外为两个单位，对内则为一个实体。红安县民间艺人协会成立的宗旨，一是协助县文化馆对全县的民间艺人进行管理；二是以曲艺队的名义在全县进行演出。1967年，红安县民间艺人协会与红安县曲艺队被宣布解散，直至1978年协会与曲艺队始恢复建制，开始活动。

恢复后的红安县民间艺人协会与红安县曲艺队，由新任的红安县文化馆馆长卢启佑任主席兼曲艺队长。协会的任务一是负责落实有关艺人的政策，解决老艺人的生活问题；二是号召老艺人挖掘传统曲书目；三是促进创作，开展演出活动。为调动老艺人挖掘传统曲书目的积极性，民间艺人协会制定了付酬办法，先后挖掘整理出了传统曲（书）目二十余部。曲艺队又恢复了演出活动，并创作、演出了一批新的曲（书）目。如业余作者徐绪略创作、专业演员邓家松表演的中篇评书《秀才外传》，在1983年湖北省举办的第二届“百花书会”上获创作一等奖、表演二等奖；另一业余作者吴积兰（女）创作的鼓书《半截姻缘》在1985年的第二届“百花书会”上获创作二等奖。

中国曲艺家协会湖北分会 为湖北省文学艺术界群众团体。1959年11月，于汉口召开了全省首次曲艺工作者代表大会，到会代表三十余人。会上选举产生了十八人组成的第一届理事会，同时选举任清为主席，李少霆、荣少昌为副主席，协会正式成立。会址设在湖北省文化事业管理局，归属省文化事业管理局领导。其工作和活动，1962年前由湖北省文化事业管理局艺术处负责，1962年后，由湖北省文化事业管理局属下新成立的湖北省文化事业管理局曲艺工作组承担。1966年“文化大革命”开始，协会解体，活动随之中止。1978年2月，湖北省文学艺术界联合会恢复组建，在其领导下成立了中国曲艺家协会武汉分会筹备组，由徐国华、夏雨田分任正副组长。1981年11月，筹备就绪，于汉口召开了全省第二次曲艺工作者代表大会，选举产生了三十三人组成的第二届理事会，并选举任清连任主席；徐国华、夏雨田、李少霆、张采忱任副主席，蒋敬生、蒋文彬、谢学秦、刘克仲、马希良、李惠芳、欧阳学忠、徐月波为常务理事。协会遂告正式恢复，定名为中国曲艺家协会武汉分会。1982年经省委宣传部批准，改名为中国曲艺家协会湖北分会，会址设在省文联，并调夏翎为专职工作人员。1984年8月又增调贺铁肩为协会常务副主席。1985年协

会第二届理事会任期届满，于当年 9 月在武昌召开了协会第三次会员代表大会，选举产生了 51 人组成的第三届理事会，并选举任清续任主席；夏雨田、贺铁肩、蒋敬生、何祚欢、何忠华、郝桂萍为副主席；蒋文彬、谢学秦、欧阳学忠、李惠芳、刘正维、王海林、陈世鑫、徐月波、谈祖应等为常务理事，同时聘请李少霆、徐国华、刘克仲、马希良为协会顾问。

中国曲艺家协会湖北分会自 1978 年改由湖北省文学艺术界联合会领导之后，正式成为一个实体，独立自主地就组织演出、出版刊物、培养人才、理论研究等方面，开展了一系列活动。

在协会重建筹备阶段，为使遭“四人帮”摧残的曲艺早日复苏，于 1980 年相继举办了名老艺人联合演出和湖北小曲、湖北大鼓的欣赏演出。1981 年至 1985 年的五年间，又与省文化局联合举办了三届省的“百花书会”(即全省曲艺会演)。第一届于 1981 年 11 月在武汉举办，历时六天，有各地市州代表队一百六十余人参加，演出中长篇大书三十三部，其中九部获优胜奖，十一部获节目奖。第二届于 1983 年 11 月在武汉举行，为时九天，与会者有各地市州代表队和外省市观摩代表共二百二十余人，演出节目六十七个，其中三十二个节目分别获得创作一、二、三等奖；四十个节目分获表演一、二、三等奖；十七人节目分获作曲一、二、三等奖。第三届于 1985 年 11 月底至 12 月初在鄂州市举办，为时十天，联合举办单位增加了《今古传奇》编辑部，有十三个代表队共二百九十余人参加，演出节目八十七个，其中十九个节目分获创作一、二、三等奖；三十个节目分获表演一、二、三等奖；四十个节目分获伴奏一、二、三等奖，同时还奖给成绩突出的鄂西自治州“振兴曲艺”锦旗一面(三届书会获奖节目附表于后)。这三届书会的筹备工作和所需经费，均是由协会承担的，除此以外，协会还于 1984 年 8 月，与省总工会、省文化厅、省广播电视厅、中国音乐家协会湖北分会联合举办了全省职工业余音乐、曲艺比赛。协会分工负责曲艺部分比赛的全部组织工作，通过初选、复赛和决赛，最后评出创作、表演一等奖各一个，创作、表演优秀奖各三个，接着又于当年 11 月，与省电视台、武汉军区合作，遴选三个节目参加中国曲协与中央电视台联合举办的全国相声大赛。杨国栋、吴效武创作表演的《戏改拾零》，创作、表演均获二等奖。

1981 年 5 月，协会创办了以发表中长篇大书为主的大型通俗文学期刊《今古传奇》，在全国公开发行。每年出版三期，以协会主席、省文联副主席任清为主编，并从省曲艺团聘请徐国华、蒋敬生共同承担编辑工作，同时还建立了以省内外名家为重点的“作者网”；以外省曲艺界同仁为依托的“特约编辑网”；以各大城市邮局为枢纽的“发行网”。强调思想性和艺术性的统一，注重知识性与趣味性的结合，既求寓教于乐，又求雅俗共赏，从而使刊物沿着正确的方向迅猛发展。至 1984 年 7 月该刊升格为省文学艺术界联合会主办时为止，共编辑出版 11 期，累计发表作品三百七十余万字，深受广大读者欢迎，从创刊号的四万份急剧上升到第 11 期的 120 余万份，成为我国发行量最大的文学刊物，被誉为“中国文坛的

奇迹”。取得了良好的社会效益,同时也获得了可观的经济效益,至1984年7月为止,已积累盈利四十六万余元,除上交文联外,协会还从中提取十五万元设立了“百花书会”专项基金。当《今古传奇》收归省文学艺术界联合会后,协会又于1985年2月再次创办了具有曲艺特色的通俗文学双月刊《传奇天地》(后改名为《千古风流》),由贺铁肩任主编。主发评书、话本、章回小说、历史演义、趣味故事等,在办刊指导思想上强调两个为主:即以中篇为主,以现实题材与革命历史题材为主,融教育、审美、娱乐多种功能于一炉。当年出版的两期,发行量均在十三万册以上,在取得良好社会效益的同时,也取得了一定的经济效益,为日后协会的业务活动提供了经济上的保障。

为培养创作人才,先后组织创作活动五次:1980年9月和1982年3月分别在襄樊和荆州地区举办中长篇创作学习班两期,蒋敬生、欧阳学忠、徐国华、徐绪略、黄大荣、汪剑兴、董治平等重点作者参加,先后产生了《南包公》(上下卷)、《武当山传奇》、《大江怒潮》、《第九个犯人》、《梅花案》、《国宝》、《秀才外传》、《武林星火》、《渔岛风云》等十几部作品,大多在《今古传奇》上相继发表;1982年3月,1983年3月,1985年7月,先后召开三次创作会议,在组织学习的基础上,发动创作,落实作品,既供《今古传奇》或《千古风流》刊用,也供第二届、第三届“百花书会”演出。每次为期七至十天,到会者既有重点创作骨干,也有负责创作的部门领导,每次均在四十人左右。为培养表演人才,协会除多次组织得力骨干去几个地市为参加“百花书会”演出节目进行表演辅导外。还先后举办了两期表演培训班,1983年6月,在荆州地区举办了湖北小曲培训班,由何忠华向来自该地区各县的十名青年女演员传授了《选妃》的唱腔和演技;1983年9月,又在武昌举办了湖北评书、湖北大鼓培训班,由李少霆、张明智示范传艺,为时二十天,参加培训者有专业、业余演员和文化馆站曲艺辅导干部等四十二人,其中年轻人占绝大多数。

理论研究一是召开曲艺理论研讨会,二是出版曲艺理论学术著作。1982年、1983年举办两次曲艺理论研讨会,共有七十余人参加,收到学术论文五十六篇。出版学术著作计有《曲海探宝》一集,选编曲艺创作表演学习班授课讲义五篇,《楚江曲坛》二集,选编两次曲艺理论年会论文三十四篇;《湖北小曲》一集,辑录湖北小曲的主要曲牌和有关论文五篇,除此之外,还编印了一些活页文选,发表论文三十余篇。组织有关通俗文学的理论文章和具体作品的评介文章,供《今古传奇》发表,至1985年底为止,共组织发表此类文章六篇。

从1981年至1985年分会先后发展会员三批共一百七十三人,连同“文化大革命”前发展的七十八名,会员总数达二百五十一人;与此同时,分会还先后向中国曲艺家协会推荐会员两批共四十二人,并全部获准入会,至1985年我省已有中国曲艺家协会会员七十五人。1981年和1985年,先后召开两次曲艺工作者代表大会,协会在起草工作报告、制定或修改协会章程、商定代表、理事、常务理事、主席团人选等方面,做了大量工作。此外,还为几次全国性会议组织了人事选举。1979年11月,全国第四次文学艺术工作者代表大会

和中国第三次曲艺工作者代表大会同时在京召开，我省推选李少霆、徐国华、夏雨田等三人为代表出席这两个大会，并全部当选为中国曲艺家协会二届理事会理事。1985 年 4 月，中国曲艺家协会召开第三次会员代表大会，我省除夏雨田、徐国华、李少霆三名当然代表外，又新选贺铁肩、蒋敬生、何祚欢、何忠华、欧阳学忠五名代表，会上，夏雨田、贺铁肩、何祚欢、何忠华当选为中国曲艺家协会三届理事会理事，夏雨田还当选中国曲艺家协会副主席、书记处书记，同时被任命为中国曲艺家协会党组成员。此外，协会还组织了多次横向交流。1982 年至 1984 年，分会曾组织人员两次赴华东学习评弹艺术；两次赴河南观摩河南"马街书会"；1985 年 10 月，我省与湖南、江西、安徽、福建、山东等六省曲艺家协会召开首次工作经验交流年会，我省派贺铁肩、何祚欢、陈世鑫、刘显栋四名同志出席，并各自介绍了经验，与此同时，分会还先后邀请著名北方评书表演艺术家刘兰芳、天津大学教授、著名曲艺理论家薛宝琨、河南艺术教育家赵铮、江苏曲艺作家张棣华等来我省传经授艺和讲学。编辑出版分会内刊《湖北曲艺通讯》(初名《曲艺述评》)，至 1985 年底，共编辑出版了七期。

湖北省文化事业管理局曲艺工作组　成立于 1962 年 9 月，隶属湖北省文化事业管理局领导。成立曲艺工作组旨在于加强湖北省曲艺事业的领导，兼理中国曲艺工作者协会武汉分会的工作。最初曲艺工作组只有程时、蒋敬生、田野三人，指定程时负责。由于工作量大，后又相继从省民间歌舞团和省话剧团借调了毛侠、谢学秦二人。1965 年底，曲艺工作组与湖北省文化事业管理局艺术处合并办公，艺术处又分工邓永雄参与该组领导。

湖北的曲艺艺术遗产甚为丰富，全省所有县市几乎都有曲艺活动，流行的曲种多达数十个，而艺人中高龄者居多，有的已是风烛残年。为了抢救这些艺术遗产，曲艺工作组根据湖北省文化事业管理局的指示，除广泛进行宣传发动外，还直接从事挖掘整理工作。几年间，全组同志冒严寒，斗酷暑，走街串巷，跋山涉水，和省内其他文艺工作者一起，相继采访了几十位名老艺人。其中有湖北小曲艺人程德荣、喻义和、张明亮，湖北评书艺人陈树棠、李少霆、江云卿，湖北大鼓艺人童少阶、胡明朗，湖北渔鼓艺人周天元、龚本槐、周忠全，湖北道情艺人周维，坠子书艺人张凤仙、郝凤林等。经过几度寒暑，搜集了湖北小曲、湖北大鼓、湖北渔鼓、湖北道情等以及长阳南曲的全部曲牌，挖掘了中长篇大书和传统小段近二百万字。其中重点书目有湖北评书《走马建国》、《五老图》、《杨家将》；湖北鼓书《隔江雾》、《玉环记》、《四下河南》；湖北渔鼓《棉絮案》、《白马驮尸》和一些大书中的重点章节，如《水浒》中的《武松》、《醉打山门》，《西游记》中的《闹天宫》、《火焰山》等。1965 年 3 月、7 月分别在江陵和当阳召开了两次创作会议。前次会议以创作短篇为主，有二十余名曲艺文学作者参加，历时一个月，产生了一批较好的作品。如：长阳南曲《一把三弦》、湖北大鼓《蓉姑娘》、河南坠子《叶铁匠推车下乡》、湖北道情《归队》、唱词《鸭司令》等。这些作品大多被有关报刊发表，有的还参加了全省曲艺调演。后次会议以创作长篇为主，还特邀我省著名作家、画

家姚雪垠、张肇铭担任文学、美学指导，为时一个半月，收获颇丰，计有沈邦寿、万生鼎合作的二十万字的评书《战斗在敌人心脏》，魏子良、蒋敬生合作的鼓书《农歌传》，胡一万改编的坠子书《烈火金刚》，程时改编的中篇说唱《橡树湾》。另外蒋敬生、程时此前改编的中篇说唱《夺印》，也在此作了进一步修改。曲艺工作组除组织创作外，还经常深入到一些专业曲艺团队辅导创作。当时的武昌区曲艺队，就在他们的热心帮助下，先后创作演出了《雷锋》、《王杰》、《焦裕禄》、《大刀记》等专场和《黄继光》、《邱少云》、《欧阳海》、《红岩》等选段。对于一些热心从事新书创作并取得良好成绩的作者，曲艺工作组则通过各种方式予以鼓励。如当时任中学语文教师的何祚欢，以饱满的政治热情将《红岩》改编成湖北评书，免费在学校、工矿、企业等处演出，深受群众欢迎，特别是《许云峰赴宴》、《双枪老太婆》等章节更为精采，受到广泛好评。曲艺工作组除将其改编的作品推荐给有关报刊发表外，还为各种媒体撰写了专题文章，评赞作品、介绍作者。在这种有效的宣传引导之下，全省大多数曲艺团队重视了新书创作，产生了《好阿姨》、《智取鄱阳》、《林祥谦》、《侦察英雄纪瑞宣》、《雷锋参军》等一批较好的新作。1965年夏，省文化事业管理局举行优秀曲目调演，参演的十一个代表队共演出七十多个曲目，除少量是经过整理的传统曲目外，大都是近几年创作和改编的新书。

曲艺工作组在调查中发现，全省曲艺队伍中存在的另一个突出的问题是，艺人大都年事已高，不少还抱病负残，难以坚持日常演出，无法满足群众需要，但又青黄不接，后继乏人。因此，培养表演艺术接班人，成了各级文化部门最关注的问题，曲艺工作组也以此为己任，当时就下达了培训要求，制定了培训计划，并在总结现有经验的基础上，提出了几种培训方式：一是拜师学艺；二是开办随队训练班；三是招收一定数量学员委托代培。很快得到推广落实，许多名老艺人都相继收了学徒，并热心传艺。武汉市说唱团、武昌区曲艺队，以及襄樊、沙市、宜昌等市和枣阳、光化、沔阳等县的曲艺团队，都先后办起了新学员的训练班，一些师资力量较强的团队，和湖北艺术学院，也经曲艺工作组的牵线搭桥，分别为黄陂、鄂城、天门、公安、石首等县的曲艺队和一些工矿企业、农村代为培养曲艺演员。除此之外，曲艺工作组还在武汉为青年演员举办曲艺表演艺术讲座，邀请本省专家和外省来汉演出的北方相声、江浙评弹及其他曲艺团体的名流任教讲课。经过各方面的共同努力，全省很快就培养出一大批曲艺新秀，如何祚欢、何忠华、郝桂萍、张明智、张长安、谭少泉、茅贵娴、徐学荣、陈世鑫、薛永年等。当时他们都是青年学员，现在均已成为我省曲艺界颇有影响的艺术家、琴师和领导骨干。

曲艺工作组从成立始，就非常重视资料工作。从一无所有的情况下白手起家，几年间就积累了比较珍贵的资料百余册，其中除有老艺人保存的说唱古本外，还有从旧书店、图书馆、出版社等处搜集到的有关曲艺的理论著述、基本业务知识、中长篇传统说唱和各类曲艺新作等，同时还积累了反映我省曲艺界创作演出、上山下乡、参加全省或全国会演等

活动的照片百余张。为了更好地保存与使用搜集到的资料，曲艺工作组还编辑出版了几种内刊：一是《曲艺演出作品选》，几年中共出版十一期，每期印行五百册；二是《湖北曲艺通讯》，报导我省曲艺动态，介绍曲艺创作与演出经验，几年中共编九期，每期印行三百册；三是《湖北地方音乐资料》第一集，汇入已搜集到的全部汉滩、天沔小曲资料；四是《湖北小曲浅谈》一集，选登了一批探讨小曲的理论著述。出版这些内刊，不仅使资料工作更为科学正规，而且对于联系团结广大曲艺工作者，繁荣曲艺事业起到了促进作用。

中国曲艺工作者协会武汉分会于 1959 年 11 月成立后的前几年，归属省文化事业管理局领导，会址亦在该局，其日常事务由局艺术处承担。1962 年协会转属省文学艺术工作者联合会领导后，会址仍未变，且无专职干部，其日常事务则转由曲艺工作组兼理。一是发展会员，至 1966 年为止，先后发展省级会员七十八名，并有三十三人经推荐获准为中国曲艺家协会会员；二是组织座谈，如 1963 年秋中国文学艺术工作者联合会召开各协会的代表座谈会，我省出席的李少霆、徐进、魏子良、程时等四名代表，就是由曲艺工作组报名经省文化事业管理局同意的；三是与协会联名开展工作和活动，如下基层调查，编辑出版内刊和有关资料等。

1966 年，该组被撤销。

汉川县民间艺人协会　1981 年 10 月成立。李忠年（汉川县文化馆长）任主席，胡美君、王远翔、芦维琴任副主席，尹红任秘书长。理事会由刘德谦、袁大昌、刘启炎、徐忠德、殷福喜、王家瑞、徐维雄等人组成。

民间艺人协会辖善书演唱队十个，魔术杂技团三个，皮影队四个，评书组二个，武术队三个，民间剧团五个。

协会成立后，对善书的特色、继承与发展，善书演唱活动的规范等问题进行了深入的探讨研究。部分研究文章先后为《湖北说唱音乐集成》、《曲艺艺术研究》、《湖北文艺志》等收录，协会还大力抓了艺人的管理及曲书目的创作。协会定期召集各演唱队负责人会议，每月召开总结表彰大会。在协会的领导下，民间艺人的思想觉悟及纪律作风都有了明显的提高。协会还组织开展了善书的创作活动，并取得了一定的成果。善川新书目《双团圆》、《匕首案》、《飞鸽案件》等参加了省文艺会演及“百花书会”，获创作奖及演出奖。为促进民间艺术的发展与经验交流，协会还在县内举办过两届民间艺术会演。

群众艺术馆、文化馆

沔阳县文化馆　始建于 1949 年 10 月，初时编制仅四人。自后随着工作量的增多，人员不断充实，至 1985 年，职工已达二十四人，并拥有馆舍一千二百平方米。

该馆自建立以来，一直重视曲艺艺术在当地的提高和发展。早在二十世纪五十年代初，该馆为配合土地改革、清匪反霸、抗美援朝等中心任务，组织当地的文艺骨干和民间艺人，以当地流行的渔鼓，碟子小曲等曲艺形式，创作演出了《惩办他》、《姑嫂站岗》、《王玉珍打脱离》、《七送志愿军》等节目。1956 年，该馆还大力协助来沔阳采风的武汉音乐学院教师杨匡民、刘正维等人，与本地名老艺人龚本槐合作，为沔阳渔鼓配上乐曲，加进二胡等乐器伴奏，革新了渔鼓艺术，为曲艺音乐改革积累了经验。1958 年，经该馆多方筹备，组建了沔阳县文艺演出队，创作的湖北渔鼓《看武汉长江大桥》和碟子小曲《哪有闲空回娘家》曾由湖北人民广播电台播放。二十世纪六十年代初，该馆特设了曲艺辅导组，由夏祖勤任组长，专门从事渔鼓、皮影、善书、相声、碟子小曲的创作、研究和辅导工作，同时还编辑发行不定期内刊《沔阳文艺》，主要发表曲艺演唱材料，普及曲艺知识。并多次组织举办全县曲艺调演。

黄石市群众艺术馆　前身是大冶工矿特区人民文化馆，创建于 1950 年 1 月。建馆以来一直重视发挥曲艺在群众文化活动中的作用，为当地曲艺的发展做了不少工作。

自二十世纪五十年代初以来，该馆一直不断举办群众性说唱活动，不断与有关单位合组曲艺演出队，以快板、大鼓、渔鼓、讲故事、说唱锣鼓等形式服务群众，进行宣传演出。先后创办了《黄石演唱》、《黄石文化报》，发表本地的优秀曲艺作品，举办湖北大鼓、湖北道情、快板书、故事等曲种培训班，还下厂矿企业进行曲艺活动的辅导。仅辅导培养故事员即多达二百余名，并涌现出了十几个很受观众欢迎的厂矿职工业余曲艺演出队。同时也产生了不少优秀曲艺作品和节目，如由戴启先创作、黄英表演的谐剧《挑女婿》，获 1980 年湖北省民歌、曲艺调演一等奖；尚广占创作、毛羽鸣表演的快板书《麻队长》，戴启先创作、林江表演的谐剧《黄金时间》，盛万祥创作的湖北评书《买卖脚鱼》分别获 1985 年湖北省第三届“百花书会”创作三等奖；由王建福创作的故事《李鸿章参加奥运会》获《布谷鸟》杂志 1984 度一等奖。

黄冈地区群众艺术馆　始建于 1952 年，原称黄冈地区中心文化馆，1980 年改为现名。馆舍系 1975 年兴建，以后又经改建，建筑面积达二千平方米。至 1985 年全馆干部职工已达三十余人。

该馆重视群众性曲艺活动的开展，设有戏剧曲艺辅导部专门从事这方面的工作。曾先后举办创作培训班十余次，由本馆领导或外请专家授课。原馆长饶学刚将自己在培训班上的授课讲义和有关曲艺创作方面的论述汇编成《曲艺创作浅谈》一书，于 1980 年由长江文艺出版社出版。该馆还以舞台为课堂，教师为导演，培养业余曲艺演员，组织排练了曲艺节目逾百个。在 1981 年湖北省第一届“百花书会”上，谈祖应创作的中篇湖北评书《月湖女侠》，姜绍弟创作的湖北大鼓《卢四运》，范伟、陈毕战创作的湖北评书《龙舟会》及湖北大鼓《智夺电台》均获优秀书目奖。在 1982 年湖北省第二届“百花书会”上，徐绪略创作、邓永松

表演的中篇湖北大鼓《秀才外传》获创作二等奖、表演三等奖，并于1982年在第四期《今古传奇》上发表。戴世民创作、表演的湖北评书《峰回路转》获创作、表演三等奖，并于1984年在第一期《曲艺》上发表。在1985年湖北省第三届“百花书会”上，吴吉兰创作的中篇湖北大鼓《半截姻缘》获创作三等奖。

湖北省群众艺术馆　成立于1956年4月。1960年10月被撤销；1964年4月恢复组建；1971年与湖北省美术院、湖北省幻灯制片厂合并，改称湖北省文化工作队；1973年又恢复独立，名为湖北省群众文化馆；1980年再行组建，仍称湖北省群众艺术馆。建馆之初，由张空凌任馆长；1964年昌引年继任馆长；1974年由枫波任馆长；1984年后由陈仁楳任馆长。至1985年为止，全馆职工达八十余人，工作机构也从最初的四个扩展到近十个，成为湖北省文化厅属下从事群众艺术工作的直属部门。

早在1958年，该馆即从省内邀请了黄声孝、严亚楚等十位知名文学作者，由馆派干部领队，到沙市、宜昌等地巡回讲课辅导，培养曲艺创作骨干；在1972年，该馆又派出毛侠等人参与省文化局组织的“曲艺改革小组”，深入黄陂县城乡，调查基层曲艺活动情况，并帮助该县文化馆加工修改了《送胶鞋》、《丰收场上》等曲艺节目。为繁荣曲艺创作，馆编刊物均辟有发表曲艺作品的专栏。特别是1970年公开发行的《布谷鸟》月刊，每期都以主要篇幅，用于发表曲艺作品。据不完全统计，该馆在馆编刊物中所发表的曲艺作品，累计达一千四百余篇。1964年内部出版了《怎样唱湖北大鼓》、《怎样唱湖北渔鼓》、《怎样唱湖北道情》等书刊；1980年由枫波负责，毛侠、谢学秦、傅特祥等为编辑，相继出版了《湖北说唱音乐集成》共三集，同时还出版了枫波的《恩施扬琴》、毛侠的《长阳南曲研究》等。此外，还出版了一些优秀曲艺创作作品选集，如《湖北省业余文艺演唱获奖作品选》、《曲艺集》、《曲艺艺术》等。同时，培养了大批曲艺作者。该馆还非常重视曲艺理论建设，除本馆的枫波、谢学秦、毛侠等同志以主要精力从事曲艺创作、曲艺音乐的评论研究外，还不断约请夏雨田、何祚欢等省内曲艺名家撰写论文，在本馆编辑出版的内部刊物《民间艺术研究资料》上发表。相声演员兼作者薛永年编写的《相声基础知识》，就由该馆出版了单行本。

1985年，该馆又承担了国家重点科研项目《中国曲艺音乐集成·湖北卷》的编纂任务，成立了以枫波为主编，以傅特祥、左鄂申为主要成员的编辑部，开始编纂工作。

武汉市群众艺术馆　成立于1956年5月。建馆之初，馆址设在汉口大兴路特一号（现江汉公园内）。曾先后与武汉市文化事业管理局社会文化科、武汉市文学艺术界联合会合署办公。于英量、姜一琳、曾绍天、韩柏村、蒋文彬先后任馆长。馆内设有群众业余戏剧研究室及编辑部。群众业余戏剧研究室的主要成员有武汉市各区文化馆的戏曲曲艺干部及各基层单位的文艺骨干，其任务是举办戏剧教学研究活动，广泛开展业余文艺创作。编辑部曾编辑有《芳草》、《武汉歌声》等刊物，发表各种类型的文艺作品。

1972年2月，武汉市群众艺术馆被撤销，人员下放劳动。1973年武汉市群众艺术馆恢

复活动。李畔路、蒋文彬、黄继宗、张正汉先后任馆长。馆内设有戏剧组及编辑部。戏剧组兼事曲艺的创作指导工作，副组长陈世鑫分管曲艺。编辑部编有《武汉演唱》。刘震、董铁良、华元、薛永年、周艳琴等先后担任馆内专职曲艺辅导干部，负责对武汉市工厂、机关、学校及中央在汉大型厂矿企业的曲艺爱好者进行辅导、培训，并组织大型的曲艺演唱活动。

1979 年 3 月，武汉市群众艺术馆组建了武汉市群众艺术馆业余曲艺团。陈世鑫任业余曲艺团辅导员。武汉市人民银行工会干部刘长礼，武汉市土产公司秘书甘佑鹏，长江航运管理局海员文化宫干部胡本鑫，江汉区一商业局工会干部肖长林任副团长，大桥局勘测处干部李玉柱任副指导员。业余曲艺团下设相声、评书、曲唱三个队和一个创作组，团员四十七人分别来自工厂、学校和机关等单位。业余曲艺团的成立，培养了业余曲艺人材，繁荣了曲艺创作，活跃了群众文化生活。

1980 年 5 月，由陈世鑫、冯小文创作，陈世鑫配曲，周楚君、高莲芳、职志俭演唱的湖北小曲《新婚之夜》，由肖长林创作、陈世鑫配曲，肖长林、周楚君演唱的湖北渔鼓《竞赛之前》获得在北京举办的"全国部分省、市、自治区职工业余曲艺调演"优秀奖。其中《新婚之夜》还参加了由中央电视台现场直播的优秀节目汇报演出。为此，当年 10 月 14 日《长江日报》刊登了陈世鑫撰写的介绍业余曲艺团演员周楚君成长历程的《曲坛新花又一枝》的评介文章。当年 12 月，在武昌举办的"湖北省曲艺、民歌调演"中，甘佑鹏作词、陈世鑫编曲、周楚君演唱的湖北小曲弹唱《思念》，陈世鑫创作、田克兢表演的独角戏《楼上楼下》获创作一等奖、表演一等奖，并参加了在武昌洪山宾馆小礼堂举办的优秀节目汇报演出。

1981 年 5 月，中国曲艺家协会武汉分会小曲研究学会在武昌湖北剧场举办了"小曲艺术欣赏会"，开展了学术交流，进行了观摩演出。武汉市群众艺术馆业余曲艺团，由周楚君等人演唱的湖北小曲及小曲弹唱《新婚之夜》、《思念》参加了交流及观摩演出。1985 年，在武汉市江汉工人文化宫举办的湖北省第三届"百花书会"中，由陈世鑫创作、田克兢表演的独角戏《哒哒滴》获创作一等奖、表演一等奖，由董铁良、薛永年创作、表演的对口相声《巧对影片》获创作二等奖、表演一等奖。

荆州地区群众艺术馆　　建立于 1980 年。馆址座落在荆州古城内，常年开展多种群众文化活动。馆长徐月波。馆内设有曲艺戏剧部，辟有小型文艺演出厅，可供小型歌舞及曲艺的排练与演出。建馆以来经常举办曲艺创作表演培训班，多次举办曲艺调演和会演，发现、选拔、培养了一批优秀曲艺人才。表演方面，如说鼓子演员沈兴亚、刘兰香，湖北小曲演员丁忠红、邓义卫，湖北渔鼓演员夏祖勤、郭子亚等，均已成为曲艺活动的骨干力量。

1981 年，由荆州地区群众艺术馆组织的荆州地区代表队，在湖北省第一届"百花书会"上，由鄢家声、文绅礼创作的说鼓子《风雨白莲》获优秀书目奖。1982 年荆州地区代表队在湖北省第二届"百花书会"上，沈兴亚创作、表演的说鼓子《苕老表》获创作二等奖、表演一等奖；郭振亚创作、张玉兰表演的湖北评书《杨溥惩子》获创作二等奖、表演二等奖；徐

森相创作、韩崇杰表演的说唱《李会计戒酒》,鄢家声创作的中长篇说鼓子《几度柳暗又花明》,杨泰山创作的湖北渔鼓《鸡蛋案》,徐月波创作的碟子小曲《姑娘当上鸭司令》分别获创作三等奖,其中由罗来国编曲的《李会计戒酒》、孙桂庆编曲的《鸡蛋案》、毛祖贵编曲的《几度柳暗又花明》还分别获得了大会编曲三等奖。在1985年第三届"百花书会"上,荆州地区群众艺术馆组织,由舒齐全、武怀创作,汤彬编曲,丁忠红、邓义卫演唱的碟子小曲《一个县长三个妈》获创作二等奖、表演三等奖,还参加了全国曲艺大赛。

湖北省曲艺机构一览表

单位名称	成立时间	人数	组织者	主要成员	曲种	地址
沙市梨园书社	清末民初		鲁明阶		评书	沙市
沙市丝弦班	宣统元年(1909)		李重庆	徐九富(徐大先生)	汉滩丝弦	沙市
云盖山锣鼓会	清末民初				打锣鼓	随州云盖山
伯牙会	民国十九年(1930)				扬琴	咸丰县中和堂药铺
沔阳八派	民国二十年(1931)		陈焕玉		沔阳渔鼓	沔阳县
潜江八仙	民国二十年(1931)		陈国杜	关有昆、周子德、武立邦、谭林贵、向汉学等	沔阳渔鼓	潜江县
沙市评书公会	民国二十一年(1932)		鲁明阶 胡丰义		评书	沙市
沔阳应城六大房	民国二十二年(1933)		陈焕玉	高天香、王福成、龚本槐、江富春、邓复生	渔鼓皮影	沔阳、应城
八音会	民国二十五年(1936)	60余人	石双生(茶社老板)		汉滩小曲 碟子小曲	天门县岳口镇蓬莱茶馆
清江琴社	民国二十五年(1936)	20余人	詹子范	郑肃斋、金如斋、刘楚南、朱安和等	扬琴	恩施县
荆沙抗日宣传队	民国二十七年(1938)				汉滩小曲 碟子小曲 评书	沙市

（续表一）

单位名称	成立时间	人数	组织者	主要成员	曲种	地址
利川国乐社	民国二十八年(1939)		朱云程		扬琴	利川县
扬琴丝弦社	民国三十三年(1944)		傅天清		扬琴	来凤县
黄安县第五区评书戏剧公会	民国三十八年(1949年4月)	20余人	胡明朗		评书、鼓书	黄安县第五区
武汉市评书皮影联谊会	民国三十八年(1949年8月)		江云卿 容宗圣		评书	武汉市
宜昌市评书业改进组	1949年11月		张华林	郑富贵、傅连笑等	评书、小曲、滑稽双簧	宜昌市
黄陂县鼓书队	1950年5月	19人			鼓书	黄陂县
孝感县曲艺改革小组	1950年8月	11人			鼓书、评书	孝感县
艺联鼓书社	1950年	9人	何庆煜	何庆煜、王树田、康立本、杨子林、韩子康、何欢礁、何玉凤	相声、单弦、牌子曲、京韵大鼓	武汉市汉口民众乐园
麻城县民间艺人协会	1950年12月	100余人			鼓书	麻城县
浠水县民间艺人小组	1950年12月		魏子良	魏子良	鼓书	浠水县
武汉市戏曲改进委员会	1951年2月		武汉市文教委员会			武汉市
江陵县城关镇曲艺互助研究会	1951年3月	17人	张松樵 陈品山	徐赢洲、王厚福、李玉堂、王兰英、董卫吉、陈德生、万德斌	评书、渔鼓、汉滩小曲、相声	江陵县城关镇
蕲春县民间艺人协会	1951年5月		蕲春县文教局		公安道情等	蕲春县
孝感县鼓书研究会	1953年3月		李耀南		鼓书	孝感县

（续表二）

单位名称	成立时间	人数	组织者	主要成员	曲种	地址
英山县鼓书队	1953 年 3 月	60 人			鼓书	英山县
黄冈县曲艺队	1953 年				鼓书	黄冈县
武汉市硚口区智勉曲艺队	1957 年		王仪轩	王仪轩、戴绍山等	湖北评书	武汉市硚口区
襄樊市曲艺队	1958 年	34 人			襄阳小曲	襄樊市
武汉市江汉区智鸣曲艺队	1958 年		李少霆		湖北评书	武汉市江汉区
武汉市江岸区评书队	1958 年		周汉卿		湖北评书	武汉市江岸区
武汉市武昌区评书队	1958 年		田汉卿		湖北评书	武汉市武昌区
武汉市汉阳区曲艺队	1958 年	5 人	何兴汉		湖北评书	武汉市汉阳区
黄石市歌舞团曲艺组	1959 年	11 人			单弦牌子曲、湖北大鼓	
浠水县曲艺队	1962 年	52 人			鼓书	浠水县
枝江县民间艺人协会	1963 年	140 余人	闫鸿钧 杨和春	白传志、文启道、左大焕等	楠管、湖北评书	枝江县
江陵县曲艺团	1963 年	23 人	熊传正 文成新 王兆珍	向家凤、许淑珍、杨维华、宋仁英、李桃柱	湖北评书、湖北小曲、湖北渔鼓、湖北道情、相声	江陵县
宜城县城关镇曲艺队	1964 年		严大通 王三一	王三一、杨林康、彭世莹、刘米贵、张开秀	湖北评书、兰花筒、湖北大鼓、湖北渔鼓、相声	宜城县城关镇

（续表三）

单位名称	成立时间	人数	组织者	主要成员	曲种	地址
宜昌市说唱团	1965 年	10 人				宜昌市
新洲县曲艺队		10 人			湖北大鼓	新洲县
英山县曲艺队		20 人				英山县
黄冈县曲艺队		34 人			湖北大鼓	黄冈县
利川县曲艺队		6 人			鄂西竹琴	利川县
汉川县土城农民业余善书演唱队	1979 年		队长徐忠德	周生炳、张美芝（女）、程先美（女）、陈爱银	汉川善书	汉川县土城
汉川县两河农民业余善书演唱队	1974 年		队长芦维琴	芦明芳、胡家全、王东哇、王秀松	汉川善书	汉川县西河
石首县民间艺人协会	1982 年	12 人	李必杰			石首县
宜昌市曲艺协会	1982 年 12 月		张毅、何鸿森		湖北评书	宜昌市
武汉市地方曲艺团	1982 年	20 人	潘海波	潘海波、李小峰、程彩云、万正娇	相声、湖北大鼓、湖北道情	武汉市武昌
长阳县民间文艺工作者协会	1983 年	13 人			长阳南曲	长阳县
襄樊市戏剧曲艺家协会	1985 年 2 月	13 人	胡树国 郝桂萍 董治平		河南坠子、襄阳小曲、大调曲子	襄樊市

演　出　场　所

后湖曲艺演出场　明成化年间(1465—1487),汉水改道,裁湾取直。由武汉市汉阳郭茨口直下集稼嘴入江。汉口城区西北面遗留的汉水故道,逐渐淤塞,形成许多大小湖泊,通称后湖地区。此区土地肥沃,杨柳成荫,宜稻宜鱼,菜花飘香。清嘉庆年代(1796以后)已经发展成天然公园,成为汉口市民消闲游乐的场所。清嘉庆范楷的《汉口丛谈》中记载说:"春时,丛树扶疏,芳草鲜美,覆云在地,流霭接天。""歌管纷喧,百鸟鸣笼。"民间艺人到后湖来撂地表演的逐渐汇集起来。

到清道光年间(1821以后),后湖地区民间艺人到此表演者,形成了多品种,经常化,规模化。道光三十年(1850)叶调元在《汉口竹枝词》中,对民间艺人的演出写道:"芦棚试演梁山调,纱幔轻遮木偶场;听罢道情看戏法,百钱容易剩空囊。"反映出四种演出形式,其中便有曲艺的道情出现。民间艺人相对集中,茶社的发展也如雨后春笋,据口碑资料云不下一百余家。据汪洋著《汉口后湖今何在?》(载1982年《武汉春秋》试刊二号)一文中说:"后湖茶社如白家楼、湖心亭、第五泉、习习亭、早逢春、涌金泉……等。其中最著名的是白家楼。"清嘉庆范楷的《汉口丛谈》中,对白家楼茶社的规模及景色说得较为详尽。他写道:"后湖茶肆,上路以白家楼最为著名。白家楼为白氏之故址,在大观音阁后,百弓地阔,备土坚培,编槿为篱,积石成径,中为小楼,作东西两厢,轩窗豁达,栏曲廊回,内皆茶座。"

茶社为曲艺表演提供了阵地。叶调元在《汉口竹枝词》中,对在茶社中演出的曲艺记载说:"沿户茶肆夹花庄,终岁笙歌拟教坊;金凤、阿香都妙绝,就中第一简姑娘。"原注解说:"简姑娘,陈姓。修眉广额,姿格清疏。小曲韵叶筝琶,声柔以媚,乱弹神完气足,有金石音,无脂粉气,可谓教院之魁杰也。"茶社中的小曲弹唱还有夜场演出。如《汉口竹枝词》中写望湖泉茶社的夜场说:"茶香炯雾袅灯光,为恋清歌不散场;四座无心观月色,望湖泉外月如霜。"

清光绪二十一年(1895),京汉铁路建成,路基本身便是一道堤埂,后城马路与铁路之间的护城河被填平,建筑了房屋。后湖地区最佳游览点潇湘湖逐渐干涸缩小,大片农田的开垦,游人不复前往。从清道光元年(1821)逐渐形成的后湖地区曲艺演出场,历经道光、咸丰、同治、光绪四代至光绪二十一年(1895)绵延了七十四年,遂告消失。

魁星楼　位于郧西县城墙东南角(今郧西商业局储运队与东街下水道之间),又名南角楼。相传约始建于清道光、咸丰年间。因民间传说魁星是主宰文章兴衰之神,后世常修建魁星神坛祭祀,以兴地方文运。因此郧西县也修建了魁星楼,供奉魁星神像。魁星楼占地三十五平方米,为三层六角形木结构,高约十余米。楼基置六块花纹石礅,上立直径一尺的杉木柱架构,每层飞檐翘角,楼内红柱褐壁。三楼神龛内,塑有魁星金身塑像。因处城乡接壤地段,西有关庙,东有柳林,登楼远眺,四周景色一览无余,也是民众闲暇游览憩息之所。至民国初年以后,以杨光汉为首的郧阳曲子爱好者如柯顺芳、柯少芳、胡亚雄、陈文鼎、李少楼、詹世镇等,常聚会于魁星楼,师从郧阳曲子民间艺人甘瞎子(佚名)习唱,乐此不疲。久之,来魁星楼聆艺演唱者日众。

杨汉光等人以自己是文人,不为有钱有势的官宦演唱,也不靠卖唱谋生。但对慕曲来听者,视作知音,不收分文。他们经常演唱的曲目,主要有《渔樵耕读》、《春》、《秦琼观阵》、《刘皇叔访贤》等。1938 年,魁星楼遭日本侵略军空袭炸毁。从此"楼毁人散",此处唱曲活动不再。

黄鹤楼　武昌黄鹤楼背靠蛇山,面临长江,始建于东吴黄武二年(223),历代几经兴废。最晚的古黄鹤楼建于清同治年代,毁于清光绪十年(1884)的大火。民国以后,楼址为一西式楼房取代,名为"警钟楼"。原黄鹤楼景区内的涌月台、碑亭、孔明灯、吕祖阁、奥略楼、抱冰堂等景点仍有保存,是武汉市民登高游览的胜地。

辛亥革命,武昌首义。武汉三镇市场繁荣,人口激增。黄鹤楼出现了三多,即曲艺说唱者多,打卦算命多,熟食小吃多。其中曲艺演出有湖北评书、湖北小曲、相声、戏法、湖北大鼓、湖北渔鼓、三棒鼓、滑稽戏等等。艺人们汇集于此,都是撂地表演。旧黄鹤楼管理处不准艺人在孔明灯诸景点内或通道两旁撂地或围棚。因此艺人多在蛇山头西麓乃园故址、陈友谅墓、黄兴铜像等一带空地演出。也有在奥略楼、品江茶楼、抱冰堂附近摆场表演的。因此整个黄鹤楼范围内,形成了曲艺演出的固定场所,表演点星罗棋布,百艺杂陈。常在这里演出的湖北评书有彭阁南说的《彭公案》,陈俊亭说的《英雄谱》,陈开义说的《红书剑》,田汉卿说的《乾隆下江南》等。评书艺人佘安平在此说书还兼营推拿和接骨。另有"南方笑话公司总经理"称谓的单口相声艺人潘占奎和传徒王志诚(艺名王哈哈),湖北大鼓艺人赵保亭、陈秀珊等在黄鹤楼的演出时间较长。民国二十七年(1938)武汉沦陷,日本侵略军关闭黄鹤楼,划为禁区。民国三十四年(1945)日本侵略军投降,武汉光复,黄鹤楼重新开放,虽有曲艺艺人在此零星表演,盛况大不如抗日战争以前。1949 年武汉解放,艺人们纷纷参加曲艺演出团队进入市内茶社、书场。黄鹤楼的曲艺演出遂告消失。

天升茶馆　位于沔阳县仙桃镇好吃街汉水码头附近。始建于清光绪三十二至三十四年之间(1906—1908),馆舍系砖木结构两层,上下各有茶厅约五十平方米。楼上常年有曲艺艺人演出湖北小曲、湖北渔鼓、湖北道情等,也常由业余曲艺爱好者(票友)坐唱湖北

小曲(围曲)。楼下则聘艺人表演湖北评书。茶馆因处汉水码头和好吃街繁华街道,商旅人流不断,生意兴隆。茶馆经营方式以售书茶为主,每壶收费一角,按四六或五五比例与艺人拆账。即艺人收取百分之四十或百分之五十。

抗日战争以前,湖北小曲知名艺人喻义和、张明亮、程德荣(女)等,曾先后在此演唱《抢伞》、《秋江》、《烟花自叹》等曲目。湖北渔鼓艺人龚本槐在此演出自编的《十三款》和传统曲目《李逵夺鱼》等。湖北评书艺人江云卿因武汉沦陷,避难来此上演其拿手书目《走马建国》后,转赴天门县行艺。江陵县评书艺人王厚福、赵洪德也先后来此评讲《呼家将》、《山海大侠》等长篇大书。1965年因好吃街扩宽街道改名好义街,天升茶馆被停业拆除。

汤家茶馆 位于老河口市北京路北段,原花城门附近。是负有"曲子圣人"之誉的河南人汤印侯自营的茶馆。建于清光绪三十四年(1908),茶馆建筑为砖木结构,可容一百五十余人。是老河口当时演唱大调曲子的主要场所。大调曲子高手曹东扶、王直夫、李瞎娃儿等,经常在此聚会演唱。他们以曲会友,切磋技艺,不以营利为目的。故汤家茶馆售茶只按清茶价格收费,不支付演唱者报酬。故以"曲高价廉"为其特点,经常高朋满座,座无虚席。曹东扶等在此演唱的曲目有《桃园结义》、《辕门射戟》、《祭东风》、《华容道》、《击鼓骂曹》、《单刀赴会》、《白马坡》等"三国"系列曲段;也有《枪挑小梁王》、《大破朱仙镇》、《断臂说书》等"说岳"系列曲段;还有如《西厢记》、《红楼梦》等折子曲段。茶馆对大调曲子的普及起到一定作用。自汤印侯去世以后,汤家茶馆随之停业关闭。

蓬莱茶馆 位于天门县岳口镇汉江船码头。建筑为木结构的望江吊脚楼。面积约六十平方米。始建于清宣统二年(1910)。老板石双生是湖北小曲的爱好者,蓬莱茶馆为天门县湖北小曲演唱的中心阵地。对远道而来的艺人除按收入拆账付酬外,对有困难的艺人还另赠盘缠。民国十五年(1926)石双生发起组织"八音公会",吸收天门县、沔阳县一带湖北小曲技艺较好的艺人入会,自任会长,以蓬莱茶馆为会址。发动艺人团结互助,交流曲目,互通信息,研究唱腔,发展会员达六十余人。

民国十九年(1930)前后,红遍天门县、沔阳县,号称"四大天王"的女艺人喜枝(程德荣)、爱枝、春枝、冬枝先后来蓬莱茶馆演唱了《扫松》、《抢伞》、《秋江》、《游龙戏凤》、《悲秋》、《岳母刺字》等曲目,并都被吸收为"八音公会"会员,参与交流技艺,改进唱腔。民国二十七年(1938)日本侵略军入侵天门县,蓬莱茶馆被毁,艺人星散,石双生不知所终。

民众乐园曲艺场 为汉口中山大道大型文娱场所新市场内的设施之一。民国八年(1919)落成。包括第一书场和新书场两处。第一书场上演大鼓、苏滩、双簧、荡调小曲、淮调小曲、汉滩小曲等。其中大鼓分为京韵、梅花、梨花、乐亭几种。民国十年(1921)天津艺人骆彩舞来此表演戏法、相声和双簧。民国十四年(1925)相声艺人高鑫泉、戴质斋、赵子厚来第一书场表演相声、太平歌词和双簧。

民国二十年(1931)汉口遭受水灾,新市场停业。次年复业时,缩减部分演出场所,将曲

艺演出移至中山纪念堂与杂技、戏法同台献演、除高鑫泉、曹笑痴的相声、双簧以外，充实了由上海来汉的顾雷声、陈鸿声的独角戏。原有的新书场改为“群芳会”。即由十余名浓妆艳抹的女子，被称为“校书”，轮换清唱戏曲选段。

民国二十七年(1938)武汉沦陷于日寇之手，新市场关闭。次年由王文明任经理复业，只开放了四个剧场，曲艺只剩下高鑫泉、曹笑痴在中山纪念堂演出。民国三十四年(1945)武汉光复，新市场改名民众乐园，由王学忠任经理，曲艺仍在中山纪念堂演出，除高鑫泉、曹笑痴外，另聘天津市单弦拉戏名家王殿玉，上海滑稽说唱艺人张虾蟆等在此表演。

1950 年 4 月艺联鼓书社由南京来武汉，进入民众乐园与原民众乐园曲艺组联合演出。园方在三楼增辟“曲艺厅”，作为曲艺表演阵地。艺联鼓书社有相声演员王树田、韩子康、康立本、杨松林；单弦演员何砚樵；京韵大鼓演员张韵霞、何玉凤；坠子演员唐大凤、王秀兰；单弦拉戏演员顾伯年；滑稽京戏演员黄振元、李祝英、张月秋、秦玲玲。艺联鼓书社入园后，由园方固定付酬，演员按技艺评定月薪，最高者为一百六十元，最低者为七十元。1963 年艺联鼓书社改为隶属于武汉市文化事业管理局领导的武汉市曲艺队，1962 年发展成武汉市说唱团，均以民众乐园曲艺厅为基本演出阵地。1966 年“文化大革命”开始后，民众乐园关闭停业，从此未再恢复。

中华楼戏院　　位于老河口市中山公园西门对面。民国十九年(1930)由王胡子(佚名)修建。建筑为两层，砖木结构。一楼唱戏，能容五百人；二楼说书，能容三百人。说书的二楼曾邀约山东大鼓艺人于秀荣(艺名一声雷)及卢家班子在此长期演出。民国二十七年(1938)河南坠子艺人刘金凤、张秀兰在此演出《王员外休妻》、《卢麟捡柴》、《华容道》等。1958 年中华楼戏院关闭，改为照相馆。

德华茶楼　　位于汉口三民路和清芬路交叉口。民国十九年(1930)始建。茶楼为三层砖混结构。原为汉阳地区洪帮大哥袁玉山(外号毋狗子)经营的茶社。1950 年，茶楼二、三楼加修小型表演台，改为曲艺茶楼。由武汉市戏曲改进协会曲艺分会田斌率领的曲艺组首演相声、小曲、清唱、戏法。继由刘惠庵率领的曲艺组续演。为当时武汉市曲艺大型表演阵地。1956 年德华茶楼改为公私合营，邀请谭小呆为首的相声、双簧、滑稽戏入楼表演。后有评书艺人戴绍珊评讲《铁伞大侠》，王启高评讲《十大明侠》，沈邦寿评讲《呼家将》等。

德华茶楼的经营方式，为借艺售茶，茶楼与艺人一般按四、六分成，即艺人得百分之四十，茶楼得百分之六十。

德华茶楼因地处繁华闹市，条件较好，邀请的艺人大多为响牌。艺人中以评书艺人收入最好。一般较同时期工人收入高出二、三倍以上。个别的艺人，如沈邦寿日夜两场连轴转，有时“打贺堂”，(增加表演时间，另收费。)其月收入竟比同期工人月收入高达五至七倍或更多。1966 年“文化大革命”开始后，德华茶楼被关闭。原址改为武汉市江汉区煤建公司办公楼。

水胡子茶馆　位于老河口中山电影院背后。为三间砖木结构房屋，可容一百五十人左右。民国二十四年(1935)由河南坠子艺人水涌泉(水胡子)自营。经常演出者以水家班为主，计有水涌泉、水大嫂、水二嫂、水三嫂、张荣芳等。所演唱的长篇大书有《彭公案》、《施公案》、《说唐》、《征东》、《征西》等。1950年水涌泉全家迁往襄樊市，水家茶馆停业。此处被改为照相馆。

怡心楼茶园　位于襄樊市樊城四官殿，樊城电影院东侧。园主洪君坦，原为国民党某军马车队队长，退伍后定居樊城，于民国二十四年(1935)，开设怡心楼茶园。茶园占地七百平方米，四周砌有矮花眼墙。墙内的主体建筑是木结构两层楼房，房柱间全为花格子木门，夏季打开可通风，冬季关闭可隔寒。楼下是书茶厅，可容听众三百左右；楼上是雅厅，专卖清茶。

襄樊河南坠子水家班的水涌泉、水大嫂、水二嫂以及郝凤林等在此演唱过《唐史》、《杨家将》、《呼家将》、《万花楼》等长篇大书。民国二十四年(1935)秋，河南坠子女艺人马玉兰在此首次登台演唱《薛刚反唐》，同行与听众鸣放鞭炮祝贺，气氛热闹。1949年茶园拆除，原址被樊城电影院合并。

襄樊市说唱团书场　位于襄樊市樊城区四官殿中段。前身是张家茶馆，始建于民国二十四年(1935)。面积约有九十平方米。老板名叫张春生。1956年进行社会主义改造时，张春生自愿将茶馆作价并入襄樊市曲艺队，本人参加曲艺队担任会计，茶馆改名为襄樊市曲艺队书场。以后曲艺队发展成襄樊市说唱团，1961年说唱团出资购买邻宅民房，扩建到八百平方米，称为襄樊市说唱团书场，作为本团基本演出阵地。并曾邀请河南的河南坠子艺人赵铮，武汉市说唱团湖北评书演员李少霆、相声演员夏雨田、康立本、杨松林、胡必达等前来演出。1972年5月襄樊市说唱团解散。书场被襄樊市商业副食部和部分居民改建使用。

青年茶园　位于襄樊市樊城区四官殿中段。建于抗日战争(1937)之前，占地二千多平方米。茶园建筑为砖木结构，南面临街三间开的门面。进大门过厅后，再经过一块小院便是书场。场内摆设竹木靠椅，可容听曲茶客五百余人。书场北端筑有小型舞台供演唱用，是襄樊市樊城区当时较大的曲艺茶馆之一。

园主梁占奎，是洪帮九爷，樊城刑警便衣队长。他经营曲艺茶馆与一般茶馆、书场的经营方法迥然有别。一般曲艺茶馆邀约艺人，双方议订分成比例，双方互利合作。梁占奎则不然。他依仗着自己的势力，邀请走红的名艺人入园，艺人愿来当然好，不愿来也得屈从，否则便招惹麻烦。他另外同时邀几名技艺较差的艺人同时入园。开演时，他指挥名艺人首先登场，藉其较大的吸引力，上座特快，当满座时，他便呵斥技艺较差的艺人出演。待听众纷纷离座，梁占奎忙着叫人赶快收掉空座的茶壶，又换上名艺人演唱，听众又汇集起来，再售一次茶，又快满座了，他又换技艺差的艺人出演。如此循环下来，一场书比别的茶楼多售

数百壶茶，艺人心中委屈，但敢怒不敢言。

1950年梁占奎被镇压，青年茶园房产被政府没收，原址拆建为襄樊市曲剧团。1972年3月焚毁。

品香茶园　位于襄樊市樊城区四官殿中段。建于民国二十六年(1937)，老板名叫邓鹏。茶园建筑为三开间门面，砖木结构。可容茶客三百人。座位均为竹木靠椅。因四官店茶园集中，竞争非常激烈。邓鹏着眼于邀聘知名艺人，以资凝聚听众。凡在邻处新民茶园受到欢迎的曲艺艺人如水涌泉、马玉兰、景晓武等，邓鹏都邀到品香来演唱。因此襄樊市知名艺人绝大多数都到此演唱过。营业上不显冷落。1956年合作化以后，品香茶园改为餐馆，后为襄樊市人民商场副食商店。

品茶轩茶馆　民国二十六年(1937)，于光化县中山公园园内修建五间砖木结构平房，名为品茶轩茶馆。经营大调曲子演唱活动。凡来聆曲的听众，只付茶资，不收书钱。大调曲子艺人和业余爱好者，云集于此。1950年秋，光化县国乐研究社在此成立，开展大调曲子的研究和演唱活动。古筝演奏名家曹东扶、民间音乐名家王直夫和他们的曲友金殿臣、徐东山、张甫臣、赵东城等常在此聚唱大调曲子《单刀赴会》、《黛玉葬花》、《野猪林》、《千里走单骑》等传统曲目。1966年"文化大革命"开始后，光化县国乐研究社被解散，品茶轩茶馆随之被拆除。

新民茶园　位于襄樊市樊城区四官殿西段北侧。建于民国二十六年(1937)以前，占地面积三千五百多平方米。是襄樊市最大的茶园书场。茶园属股份制性质，股东中有青洪帮成员，经理李成友。

茶园建筑东界居民房屋，北靠樊城城墙根，西邻大舞台(今襄樊市人民剧院)，南面临街。三开间的门面。进门是一条三十多米长的甬道，两旁种植冬青树，并摆设钵花、盆景。甬道北端是主体建筑，为砖木结构大厅，有五百余茶座，均为竹木躺椅。靠北墙筑有约十五平方米的砖砌小型舞台，舞台后面是一间贴墙的披厦，供艺人起坐休息。

环绕主体建筑四周是大院，种有花草树木。春夏秋三季均卖露天散座，供应清茶。襄樊河南坠子艺人水涌泉、张凤仙、郝凤林、曹子昆、马玉兰、景晓武、程玉莲、宋丽华、李素英，琴师张小毛、陈老六、张天云、马元德等都曾在这里献艺。

中华人民共和国成立以后，新民茶园改为襄樊市人民文化馆。1959年交襄樊市京剧团使用。

七七戏院　民国二十七年(1938)，梁桂林在光化县公园南路东端一菜场的基础上，改建成七七戏院，可容观众三百人。中华人民共和国成立以后，扩建到可容八百人。1958年，七七戏院成为光化县曲艺队基本演出阵地。1963年再次扩建后，可容观众千人。在此期间，由襄樊市说唱团河南坠子艺人郝桂萍等常在此演出。上演了河南坠子《海瑞》、相声《女队长》、湖北评书《江姐进山》、快板《学雷锋》、襄阳小曲《醉酒》等多种曲目。还邀请河南

邓县曲艺队、河南南阳市说唱团、枣阳县曲艺队先后来七七戏院演出。1984 年光化县政府将七七戏院改建为三层楼，楼下辟为曲艺厅。

四官殿火场 汉口四官殿地段在长江、汉水交汇处，原为繁华商业区。民国二十七年(1938)，武汉沦陷，日本侵略军将此地区夷为平地。民国三十四年(1945)武汉光复，市民陆续在此建屋，1951 年 5 月居民失慎，大火焚烧，其范围东抵民权路，南至江边，西临民族路，北达统一街。市民们称这里为四官殿火场。同年 10 月起曲艺艺人纷纷汇集于此撂地表演，形成了曲艺演出的集聚场所。单口相声艺人潘占奎、田少廷(田胖子)、王志诚(王哈哈)，双簧兼相声艺人谭小呆、曹秀云夫妇，评书艺人李兴凯、谷少华、何兴汉，湖北大鼓艺人陈秀珊，河南坠子女艺人潘玉仙等都在火场定点表演。

四官殿火场曲艺、杂技、戏法演出点多时有五十余蓬生意，吸引游览者日达三千至一万余人次。因此引来搭覆盖席棚经营的象棋茶社、清茶社等多家。各种熟食摊点、酒菜排档也纷至沓来。四官殿火场形成了以曲艺综合演出招徕商业的娱乐消费场所，闻名武汉。

1953 年后，四官殿火场经过重新规划，开辟了大兴路，修建了和平里及机关、学校、医院、商店等。曲艺演出随之星散，四官殿火场这一名称，也逐渐被人遗忘了。

老河口游艺园静乐轩 位于光化县中山大市场以北。民国二十七年(1938)始建，民国二十八年(1939)秋竣工开业。经理邢大头。游艺园为综合性文娱场所，内有戏曲、杂耍、马戏、曲艺多种形式演出。曲艺演出场所叫做静乐厅，后改名为静乐轩。河南坠子艺人陈忠义、隐美玲、邢子凤和评书艺人赵忠英等在此先后表演长卷大书《大红袍》、《水泊梁山》、《精忠说岳》、《隋唐演义》等。1958 年光化县曲艺队成立，静乐轩成了该队固定演出阵地。坠子艺人李占彪上演大书《封神榜》、《呼延庆打擂》、《祝公案》、《杨家将》、《铁道游击队》等。1966 年“文化大革命”开始后，老河口游艺园停止活动，静乐轩随之关闭。游乐园改建为副食品商店。

利济剧场 座落于汉口中山大道利济南路口。原为清香茶社。始建 1945 年。为砖混平房结构，面积约三百平方米左右，经营戏曲清唱。1951 年茶社修建小型舞台，撤除方桌，改为排椅，观众扩容至四百五十人。汉剧丑角艺人刘长三率清唱组进入首演。1958 年由红星皮影队朱瑞卿、杨兰陔进入演皮影戏，将清香茶社改名为利济剧场。1964 年利济剧场再改为湖北评书演出场所。评书艺人严荣卿在此评讲长篇大书《文素臣》、《小五老》、《南北双奇侠》。自此以后，由武汉市新艺评书队安排艺人顺序上演。

新艺评书队为了发展、普及新评书起见，与利济剧场共同举办“星期日新评书早场”，每逢星期日由新艺评书队安排三档短篇新书上演。并由副队长兼业务辅导员万生鼎主持。在新书早场上，沈邦寿表演的《智闯鄱阳》、《铁牛进山》、《巧劫狱》；熊克武表演的《双枪老太婆》；陈建华表演的《许云峰赴宴》；万生鼎表演的《智炸敌舰》、《巧截赃款》等新书演出，受到欢迎。

利济剧场书茶价为每盏一角五分，按场六、艺四分成。星期日早场不售茶，只售门票一角。剧场与艺人按五五分成。

1966 年“文化大革命”开始后，利济剧场关闭。以后原址被拆除，修建了利济商场大楼。

邱记书馆　　位于汉口民意四路。民国三十四年(1945)开办。馆主邱菊芝(女)。书馆为两层铺面砖木结构，楼上住家，楼下说书。面积约有五十余平方米。内部设施简易，只摆小型木搭书台一座和矮长条凳十五、六条，每凳可坐听众五人。门前有门灯一盏，挂一块粉牌，用以公布艺人名字和书目。室内正中吊一盏白炽灯泡，用以照明。听众来此听书，可自由入内，上半场收费五分，下半场再收五分，不售茶。若听众自带茶盏来，可得免费供应开水的优惠。艺人应邀来说书，与书场拆账的比例是三七，即书场拆分百分之三十，艺人拆分百分之七十。

邱记书场为“夫妻店”式的个体经营户，主要资本是拥有十余至二十左右矮长条凳，旧称为“玩板凳的”。以当时情况，这类“玩板凳的”的书场，已渐趋滞后，很难邀请到具有号召力的知名艺人来此说书。因此邱菊芝便拜汉口知名江派评书艺人江云卿之妻为干妈，借重江氏在评书界的颜面，代为邀约艺人入场评讲。因此有吴旭初入场评讲《血战洞庭》，熊路藜评讲《英雄义》等。1964 年终因书场的听众日趋减少，很难维持，遂关闭而改营其它生意。

江汉区工人俱乐部文娱厅　　位于汉口前进一路民主一街口。隶属于武汉市江汉区工会的江汉区工人俱乐部。建于 1950 年。俱乐部内建有一百余平方米的文娱厅。俱乐部主任陈江田为了活跃工人文娱生活，将文娱厅辟为评书演出场。依照曲艺茶社的传统经营方式，售书茶每盏一角五分，与艺人按四六比例拆账。即艺人得百分之四十，文娱厅得百分之六十。

陈江田支持鼓励艺人说新书。凡是艺人来此说新书，便在前进一路口与俱乐部大门旁，增挂彩色海报，将艺人名字和书目用大字显示出来，加强广告宣传。先后有评书艺人严荣卿在此评讲《林海雪原》、《苦菜花》，王耀文评讲《烈火金刚》，江云卿评讲《六十年的变迁》等等。陈江田经常到文娱厅听书，借与听众闲聊的机会，征求意见，并及时地将某些意见，反馈给艺人，以作参考。于是俱乐部主任成了艺人与听众之间的联系纽带。1966 年“文化大革命”开始后，俱乐部文娱厅关闭。

雨来散茶馆　　1951 年，襄樊市樊城青年茶园老板、恶霸梁占奎被镇压以后，他的小老婆王桂珍在炮铺街北段建一茶馆。建筑是木柱茅草屋面，占地约一百余平方米，可容茶客二百余人。知名河南坠子艺人水涌泉等曾率水大嫂、水二嫂在此演出。因为这座茶馆每逢下雨，茅草屋面便漏水，一经下雨便散场，所以被命名为“雨来散”茶馆。河南坠子艺人马玉兰在此演出时，听众宁可打伞听书，也不愿散场。故群众又称之为“雨来不散”茶馆。1958

年因建襄樊市百货大楼停业拆除。

大众曲艺园　座落在宜昌市解放路二号宜昌市群众艺术馆内。始建于1954年。为宜昌市曲艺艺人的演出阵地。宜昌市文化馆派干部吴硕在此辅导艺人学习政治、文化，另由周松亭负责经营茶水。宜昌市曲艺宣传队演员阎永定、刘克明、陈丽娟、冯天书等，较长时期内在此演出湖北小曲、湖北渔鼓等。

湖北小曲名艺人程德荣(喜枝)一度在此演唱《赶潘》、《抢伞》等曲目，上座率连续告满。评书艺人张华林在此评讲《张汶祥刺马》，也较叫座。1957年停办。

万年春茶馆　位于襄樊市樊城区炮铺街北段。建于1954年。老板人称张二嫲(女)。茶馆内，摆设竹木躺椅，也有方桌坐凳，可容茶客二百余人。襄樊市河南坠子艺人水涌泉、水大嫂、水二嫂、郝凤林等常在此献艺。1964年一度禁止艺人演出传统书目，只能演唱新书，万年春茶馆上座率大幅度下降，有时一场书只有数名听众，因之茶馆收入极少。但张二嫲对此没有怨言，表示哪怕蚀本贴钱也要支持说新书。后因拓宽街道，茶馆停业拆除。

公安县曲艺馆　位于公安县陡湖堤镇。1956年由县政府拨款购买旧民房修葺改建而成。面积约有六十平方米，公安县曲艺队队长李尚林兼任馆长。1957年扩建到二百平方米，表演台和观众座位都有改善。常年上演说鼓子、公安道情、湖北小曲、湖北渔鼓等。李尚林在此说过新书《铁道游击队》、《林海雪原》、《烈火金刚》等。1966年"文化大革命"开始后，公安县曲艺队被解散，曲艺馆同时关闭。

沔阳皮影曲艺场　1956年沔阳县皮影曲艺队在沔阳县好吃街靠近汉江船码头，修建的沔阳县皮影曲艺场。为皮影和曲艺的固定演出阵地。场址建筑为砖木结构大平房，面积约一百二十平方米。场内设有小型舞台，门前有百余平方米的院落。平常由皮影戏、曲艺交替演出。湖北渔鼓演员、沔阳县皮影曲艺队队长龚本槐在此表演他自编的中篇湖北渔鼓《十三款》。天门县、沔阳县、潜江县著名艺人杨双林、陈幺、宋公明、高凤成、曾九及中青年艺人夏祖勤、陈松柏等，先后来此演出湖北渔鼓《五虎平南》、《万花楼》、《薛刚反唐》等长篇书目。同时还有湖北小曲、公安道情、莲花落等曲种艺人先后来此轮换表演。营业状况一直较好。1966年"文化大革命"开始后，沔阳皮影曲艺队被撤销，曲艺场也随之关闭。

徐胡子书场　位于汉口大董家巷口。开办于1956年。场主徐胡子(佚名)。书场为一占地约五十平方米的平房，内摆长条矮凳，不售茶。专营湖北评书表演。听众付钱一角，购一根竹筹代票入场。在此评讲的艺人及曲目主要有崔应龙的《蜀山奇侠》，朱鲁斌的《山海大侠》，王耀文的《八门斗智》、《七侠五义》等。徐胡子因无子女，自我安排身后之事，打制了一口没有髹漆的杉木棺材，停放在书场的左墙角，不遮不盖。来场说书的艺人和听众都不以为怪。书场里停放空棺材开业，实属罕见的一例。

黄鹤楼曲艺厅　1956年，武汉市文化事业管理局、武昌区人民政府文化科有鉴于黄鹤楼是武汉市曲艺表演的传统阵地，为了在此提供固定表演场所，满足群众文娱生活需

要，共同拨款在蛇山头西麓修建了黄鹤楼曲艺厅，隶属于武昌区人民政府文化科领导，并派出干部鲍德骢负责管理。作为武汉市地方曲艺队基本演出阵地。

曲艺厅的建筑是红砖红瓦平房，外墙为清水墙样式，面积约一百余平方米，内厅设横式排椅，容两百余听众。武汉市地方曲艺队进厅首演曲艺专场。计有胡明朗的湖北大鼓，谭小呆、曹秀云的双簧，涂仁福的魔术，王文砚、高鑫泉的相声，潘占奎、王志诚(王哈哈)的南方单口相声，周维的湖北道情等。1956年武汉市地方曲艺队改为武昌区曲艺队，上山下乡、深入工矿演出服务，曲艺厅即邀请评书艺人说书。计有李永年评讲的《湖海大侠》，田汉卿的《乾隆下江南》，李天星的《三侠闹五湖》等先后上演。1966年“文化大革命”开始后，曲艺厅关闭。后被拆除。

江陵县曲艺馆　位于江陵县荆州镇民主街。建于1957年。砖木结构平房，约有二百平方米。为江陵县曲艺队常年演出阵地。湖北评书演员徐赢州、王厚福、赵洪德、毛芸先(女)等，先后在此评讲长篇大书《东汉》、《西汉》、《孙庞斗智》、《飞龙传》等，湖北小曲艺人李玉堂、王兰英(女)、彭小英(女)等在此演唱的曲目有《赶潘》、《双下山》、《万花亭》等，湖北渔鼓艺人董卫吉、戴少凡等，湖北道情艺人涂家记等也在此轮换演出。江陵县曲艺队在此还上演过改编、整理的新曲(书)目如湖北评书《随军西行记》，湖北小曲《雷锋参军》、《买年画》等。曲艺馆地处荆州古城闹市中，商业繁荣，居民密集。营业一直较好。1966年“文化大革命”开始后，江陵县曲艺队被撤销，曲艺馆也随之关闭。

九码头曲艺厅　1958年宜昌市人民政府拨款在九码头购买一所旧茶社，经修葺改建为九码头曲艺厅，隶属于宜昌市人民政府文化科领导管理。该厅门口悬挂“曲艺厅”匾牌，内砌小型舞台，池座摆设长排椅，可容观众两百人左右。曲艺厅营业收入，上缴市政府百分之三十，自留百分之七十作为水、电、自然耗损开支和管理人员及艺人工资。

评书艺人谷少华及其徒田义清曾在此评讲《三侠八俊十三雄》、《五老剑侠图》、《蜀山剑侠传》等。宜昌市曲艺队也曾安排湖北小曲、湖北渔鼓在此表演。1969年宜昌市曲艺队撤销后，艺人转业，九码头曲艺厅随之停办。

东民茶社　位于武汉市江汉区三民路大公金笔厂入口巷道的过街楼。1958年建成，隶属于居民捐资兴办的满春街民办文化馆。由满春街民办文化馆馆长顾明德(女)经营管理，作为专营湖北评书表演的书茶社。评书艺人江云卿在此首演《走马建国》、《碧玉汾阳》；崔应龙评讲过《风云奇侠》；王耀文评讲过《烈火金刚》；陈建华评讲过《青城九侠》；鲁柏林评讲过《三剑五老十八童》等书目。

东民茶社的评书演出分日、夜两堂(场)，每堂评讲两个半小时。书茶售价每壶一角五分，茶社分成得九分，艺人分成得六分。一般上座率在百壶茶左右，艺人每堂收入可达五、六元，节假日可获六元以上。

1966年“文化大革命”开始后，满春街民办文化馆连同东民茶社一并关闭。茶社原址

归并给隔壁红旗理发厅，改为楼上理发雅厅。

沙市曲艺园 1958年沙市市文化局在便河路原宝尊石膏行旧址，改建成沙市曲艺园。建筑为砖木结构，面积约四百平方米，容观众三百余人。市文化局将曲艺园拨交沙市曲艺队作为演出阵地。沙市著名评书艺人陈凤秋在此评讲《游龙图》（又名《乾隆下江南》），并创作演出新评书《彭祥麟大闹黄色工会》、《天罗地网阵》。另有湖北小曲、滑稽京戏、太平歌词、相声、三棒鼓等曲种每日上演。如王宝树创作的相声《思想改造》、改编的相声《百子歌》，杨铣作词、喻义和编曲，傅凤兰演唱的湖北小曲《看铁牛》等均在曲艺园演唱过。1966年"文化大革命"开始后，沙市曲艺园关闭。

汉阳公园书茶厅 位于武汉市汉阳区龟山北麓永丰堤畔的汉阳公园内。1960年辟成。面积约一百余平方米。评书艺人曾少华在此评讲过《十二金钱响马》，何兴汉评讲过《五老剑侠图》等书目。1965年评书艺人王启高在此评讲《十大明侠》时，因心脏病发作，仍在书台上坚持评讲，以致当场栽倒。书茶厅工作人员当即就近送到武汉市第五医院抢救，无效猝死。1966年"文化大革命"开始后，汉阳公园书茶厅停业。

部分曲艺演出场所一览表

名　　称	地　　址	演出曲种	成立年代	消亡年代
大众曲艺园	宜昌市群众艺术馆内	综合曲艺	1953年	1960年
也好茶园	武昌粮道街	评书	1945年	1966年
万顺茶楼	汉口万安巷	评书	1925年	1938年
大南门茶馆	宜昌大南门	评书	1946年	1966年
万年春茶馆	樊城正街北端	坠子	1954年	1966年
广寒宫书场	宜昌云集路	评书、小曲	1939年	1950年
王聋子茶馆	宜昌献福路口	评书、皮影	1940年	1960年
北门茶馆	宜昌北门	评书	1945年	1966年
会仙茶社	汉口至公巷上首	评书	1934年	1938年
同和茶园	武昌中新河	评书	1939年	1958年
兰亭茶社	汉口花楼街	评书	1945年	1952年
石老二茶馆	襄樊财神巷	坠子、皮影	1937年	1949年
打绳场	光化第八小学原址	综合曲艺	1912年	1960年

（续表一）

名　　称	地　　址	演出曲种	成立年代	消亡年代
四海春茶楼	汉口硚口路	善书	1930年	1949年
叶德记茶楼	汉阳蔡甸正街	评书	1937年	1945年
刘天绍茶馆	襄樊襄城东街中段	坠子	1930年	1949年
同乐茶社	武昌文昌门	评书	1933年	1950年
乐园茶社	武昌八铺街	评书	1945年	1960年
老意福茶园	武昌玉带街	评书	1947年	1962年
沈三元茶馆	襄樊炮铺街	小曲	1930年	1945年
吴士元茶馆	襄樊炮铺街	坠子、鼓儿词	1936年	1949年
即日兴茶馆	汉口宗关	善书	1925年	1938年
肖文志茶馆	襄樊襄城电影院西侧	坠子	1937年	1947年
芝园茶社	汉口前进一路	评书	1958年	1966年
肖洪森茶社	汉口硚口路	评书	1932年	1945年
泗海茶社	汉口自治一街	评书	1945年	1964年
两湖茶社	汉阳鹦鹉洲	评书	1932年	1963年
志新茶园	武昌八铺街	评书	1942年	1949年
吴瑞记茶社	汉口皇经堂	善书	1928年	1965年
张集茶馆	光化张集镇	大调曲子	1930年	1949年
李胖子戏院	老河口正街中华楼东首	评书	1935年	1949年
李耀记茶社	汉口华清街铁路边	评书	1930年	1966年
雨来散茶馆	襄樊樊城街北端	坠子	1951年	1966年
宜新楼茶楼	仙桃好吃街	评书、小曲	1928年	1960年
南平茶馆	公安南平镇	说书、说鼓子	1930年	1966年
济生茶社	汉口前进二路	评书	1945年	1965年
顺和茶园	汉阳东门	评书	1935年	1949年
洪顺茶园	汉阳西门湾	评书、善书	1940年	1950年
胜利书场	宜昌南门河街	评书、小曲	1945年	1966年

（续表二）

名　　称	地　　址	演出曲种	成立年代	消亡年代
胡家茶馆	宜昌西陵一路	评书	1950 年	1966 年
胡瞎子茶馆	宜昌西坝甲街	评书	1948 年	1966 年
清风亭茶座	宜昌南湖	小曲	1940 年	1958 年
胜利茶园	襄樊樊城街北端	坠子	1935 年	1960 年
品香茶馆	仙桃好吃街	评书、小曲	1930 年	1960 年
积玉茶社	武昌积玉硚	评书	1945 年	1964 年
留园书场	宜昌陶朱路	评书	1939 年	1960 年
盐局码头茶馆	宜昌大公桥	评书	1945 年	1966 年
陶珠茶馆	宜昌陶朱路	评书	1950 年	1966 年
泰新茶楼	仙桃好吃街	小曲	1934 年	1960 年
黄天佑茶社	汉口自治一街	善书	1940 年	1949 年
楚风茶园	汉口汉正街	评书、大鼓	1938 年	1945 年
晴川茶社	汉阳高公街	评书	1935 年	1966 年
董春华茶社	汉口操场角	评书、善书	1928 年	1945 年
鸿春茶社	汉口满春路	评书	1930 年	1953 年
傅桂林茶社	汉口宝庆街	善书	1928 年	1949 年
福源茶馆	汉口清芬路	大鼓、评书	1930 年	1945 年
群乐茶园	汉口黄陂街	评书	1946 年	1949 年
谭清官茶社	汉口居仁门	善书、评书	1930 年	1949 年
潘福记茶社	汉口任冬街	评书	1928 年	1949 年
蔡顺泰茶楼	汉口汉正街太平巷口	评书	1930 年	1950 年
镇川门茶馆	宜昌献福路河坝	评书	1937 年	1958 年
襄江茶楼	仙桃好吃街	小曲	1932 年	1960 年
赢华茶楼	汉口三署街	善书	1930 年	1950 年
壕坑茶馆	宜昌市元亨街	评书	1955 年	
人民剧院	老河口中山路东	综合曲艺	1958 年	

演　出　习　俗

中秋会唱　恩施扬琴聚唱习俗。民国十九年(1930),恩施地区所属各县的扬琴爱好者在利川县成立了"伯牙琴会",约定每年农历八月十五日中秋节相邀演唱。后来,扬琴爱好者先后组成的"国乐研究社"和"寿生会"等业余组织,也在中秋会唱,形成习俗。抗日战争时期,该地一年一度的演唱活动被迫中断。此后未再恢复,中秋会唱的习俗随之消失。

打响片　湖北评书艺人授徒,当艺徒具有独立评讲能力,准备在茶馆(书场)开演前,才行拜师礼,在举行拜师礼时,都要宴请师伯、叔及书坛有名望的艺人,以获得师出某门的公认。艺人称这种拜师宴会,叫做"打响片"。

打贺堂　湖北评书艺人在茶馆(书场)蹲堂说书,每场最后往往使出较重大的悬念(扣子),有时听众不愿离去,临时增加点报酬,要求艺人将悬念解开。此时茶馆(书场)主即时向听众收点钱,身上不便的听众也可不交。所收的钱,茶馆(书场)不拆分文,悉数交给艺人,叫做"打贺堂"。

打起转转唱　走马渔鼓演出习俗。走马渔鼓平时都是走村串寨有喜庆事时为山民演唱。遇集市贸易,艺人也赶集演唱。集市贸易处于流动状态,不适合演唱中长篇曲目,艺人们大多视听众对象即兴口头编唱,如《生意兴隆》、《一本万利》、《和气生财》之类的曲目,没有较多的固定曲本。也有应听众要求,唱些如《善恶经鉴》、《安安送米》、《孟宗哭竹》等的短篇曲目。如果碰上周围几处同时有集市贸易,艺人们便按日期排定为或一、四、七或二、五、八或三、六、九轮流赶到各集市演唱。这种习俗即被称为"打起转转唱"。此习俗流行在鹤峰县的走马坪、白荣坪和南北镇一带。

闹灵堂　讲书锣鼓演出习俗。流行于鹤峰县大典河地区。这里老人去世,要请艺人来演唱讲书锣鼓,叫做闹灵堂。演唱地点是在停放棺材的堂屋正中,棺材的前面,摆张方桌,桌左架鼓,右边置锣。一般由两人演唱。一人击鼓,一人敲锣,轮番演唱。有时可增加到六人换唱。演唱内容要以死者生平事迹现编现唱,替子女表达怀念和哀思。也有老人仙逝应主人之请演唱《乔府求计》、《讨荆州》、《单刀赴会》等传统曲目以娱人的。

湖北大鼓拜师习俗　红安县湖北大鼓艺人收徒时,有一套拜师礼仪式,世代相传。拜师时,神龛前供"邱祖长春之神位"的牌位,左右各燃红烛,意为"左天右地中君,神光普

照”。牌位前摆三只香炉，各插三炷香，意敬“左公祖，右师祖，中本派宗祖”。仪式开始，鸣放鞭炮，艺人按辈分入座，大师爹、二师爹、师太居中，左师伯师叔、右来宾。先由二师爹宣读师傅徒弟及宾主名单。再由师太讲湖北大鼓的渊源、艺规及艺德要求等等，后由师傅向师太和来宾致谢词，徒弟行三拜九叩礼。参加仪式的艺人要向徒弟馈赠礼品，如小额现金或曲本等。也有说几句好话，赠言鼓励的。馈赠完毕，徒弟顺序叩拜牌位，师太、师傅、师叔伯、来宾。最后聚餐喝拜师酒。

贺阳春　鹤峰县山乡中将春耕、夏耘、秋收泛称为“阳春”。较为宽裕的农家，下田地劳作者常达二十人以上者，便请讲书锣鼓艺人到现场来演唱助工，叫做贺阳春，贺阳春的曲目一般为祈求五谷丰收、六畜兴旺、风调雨顺内容的《金玉满仓》、《麦花飘香》、《肥亥(猪)拱玉》、《锦鸡赛凤凰》等短篇。有时艺人还根据现场劳作情况，现编一些无情节而有鼓动性的唱词演唱，如“一锄重千斤，锄下出黄金”“苞谷黄咧高粱红，一筐一箩抬进屋啰”“一条扁担弯又弯，一肩挑起两座山”“两只箩筐圆又圆，装金积玉笑开颜”等等，以烘托现场劳作的热烈气氛。

拜码头　黄冈地区的湖北大鼓艺人，每新到一个城镇演出，首场起头要拜码头。拜码头即是演唱一些礼节性的客气词。一般在没有开口唱之前，敲鼓三响，表示“三请教”和祝贺听众“连升三级”。接着先说一句道白，再唱一段短词，如(白)金码头，银码头，今天来到贵码头。(唱)鼓儿一打响咚咚，特到贵地访宾朋；今天书场来相会，好比刘备遇关公；君称刘备般般像，愚下怎敢比关公。桃园三友传千古，余先拜友表真心；先拜山东孔圣人，转拜七十二贤人。八十八行都拜请，回头再拜众先生。余似浮萍根底浅，浅叙古人奉诸君。这样的开头词唱完后，才能讲唱所演的书目。

拜道具　武汉市评书艺人常年在茶社、书场演出，每到农历腊月二十四日即停演，回家祭灶过小年，休息到除夕。正月初一开张上演前，为了讨个吉利，将说书的道具如醒木、扇子、帕子，搁在“天地国亲师”牌位前，点烛燃香，焚三张黄表，行三拜九叩礼，祭拜一番。上场说书前，再将三件道具“请”下，携至茶社使用。这种祭拜礼可简可繁。简者只焚香叩头，“心诚则灵”而已。繁者要供腌干的猪头、公鸡、鲤鱼各一，或视艺人自己经济条件而异。民国以来，社会风气渐趋开化，这种拜道具的习俗也逐渐淡漠了。

盘江湖　黄冈地区的湖北大鼓艺人，走镇串乡行艺时，凡初到之处，均会受到当地同行的盘问，叫做盘江湖。一般以当地艺人用通用的隐语，询问外来艺人的行艺流派，师承关系，排行字派，演出时限，由哪路来，往哪路去，以及有关祖师的若干传说等等。若认为来者确是同行，便以天下艺人是一家，予以款待，允许在当地行艺。若认为是“野道旁门”，不是有根底的职业艺人，便不许在当地行艺，以免当地艺人演唱权益受到侵害。湖北大鼓盘江湖的习俗，流传于黄冈地区的红安、麻城、浠水、英山、罗田、蕲春等县。中华人民共和国成立以后，艺人纷纷成立了曲艺团、队或协会。个人流动行艺，新到之处，均出示介绍信或

演出证明，不再兴盘江湖了。

祭老郎　相传农历三月十六日，是渔鼓艺人的祖师老郎王的生日。每年的此日，江汉平原的渔鼓艺人一般要举行祭奠仪式，通常要搭供老郎王的牌位，然后由名望、辈分高的老艺人主持祭祀。程序是司仪宣布仪式开始后，上香献供品，鸣炮奏乐，并由主祭人宣读祭文。祭文的头四句为："老郎门打开，广布群英才；鞭炮锣鼓响，先师下凡来。"之后是怀念、颂扬与励志之词，并由艺人代表表态盟誓等环节。最后还要重申法规，表示不辱先师的教诲。此习俗在天门、潜江、沔阳、监利、洪湖、荆门、江陵等县（市）流传。

唱春头　黄冈地区各县在春节至清明节这段时间，是农闲时期，也是农民集中娱乐的时节。往往由大户出面，邀请湖北大鼓艺人驻村演唱，所演唱的都为长篇大书，通常每晚在稻场或大堂屋内连续讲唱，长达十天半月，叫做"唱春头"。

焚表"封神"　旧时武汉市评书艺人说《封神榜》，说到最后结尾"姜子牙斩将封神"一折，演出的书场或茶社，都要配合艺人，预先大扫除，尤其要将窗户台擦拭干净。讲书的台子上，点烛焚香，搁置一摞黄表。据传，说姜太公封神时，诸神会下界降临书场，必须诚意正心，不可说错一字一句，还要敬神，才获吉利。因此，艺人每说一位神仙，就要现场焚一张黄表，以示敬意。表演此段书时，艺人将姜太公所封的神仙，一一说完之后，书中有一情节为真武大帝便问姜太公："诸神封毕，已经各就各位。你自己的神位在哪里？"姜太公环顾一周，果然没有座位了。于是指指窗户台说："我坐窗台便可。"艺人说罢，走下书台向窗台焚表作揖。表演即全书到此结束。

敬神宣讲　汉川善书演出习俗。演出时，要用木料搭一个五至七平方米的临时台子，台上摆方桌和表演者的坐位。桌上供"宣讲圣谕"或"圣谕广训"黑底金字的牌位。牌位前搁置烛台、香炉。台子左右贴对联一副，一般写："宣圣谕歌贤词因为消灾解厄以了愿；讲道德说仁义务必洗心革面而酬神。"表演者上台前要斋戒沐浴，穿戴整齐，燃烛焚香。上台后向牌位行跪拜礼，然后吹打、接驾、读文、肃静，再开始宣讲。宣讲时，要目不斜视，摊开书本，照本宣科。

摆鼓评理　旧时黄冈地区的湖北大鼓艺人，通常是走乡串村，接受东家的约请演唱。一般开演前，艺人要将云板上端右斜，鼓槌上端左斜，摆在鼓面上，是表示主客双方和谐。演出中如果艺人将云板、鼓槌直摆在鼓面上，或东家动手将云板、鼓槌横摆在鼓面上，都表示双方出现了矛盾，需要评理。评理时，一般要请艺人的师傅和东家村庄里的老人参加。评议的结果，如果是东家理屈，需备酒道歉，加倍付酬。若是艺人理屈，则要被罚演唱三倍以上的书目，不另收费。

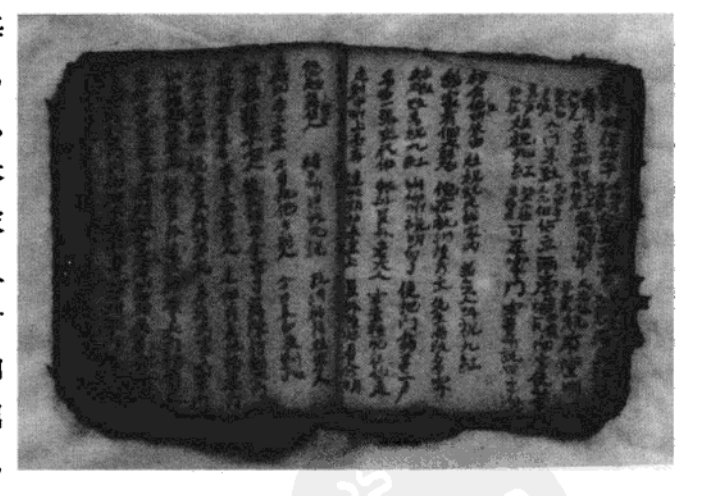
唱开篇　民间的楠管艺人在表演之前，总是先唱一段固定的楠管开篇词："楠管本是南山竹，鲁班师傅为我留；蟠桃会上来祝寿，王母听得笑颜祝。弼马猴头听不懂，当着众仙发了怒；一把夺去楠管筒，咔嚓一声两半头；摔进长江任飘流，一流流到黄鹤楼。八洞神

仙云中走，捞起楠管下榫头；哪吒送我乾坤圈，（楠管鼓面箍）老君送我护心油。（楠管鼓面）国舅送来云牙板，（云板）太白又送太极图；（单面钹）金銮殿上拜天子，五凤楼前拜诸侯。拜过果老拜国舅，再拜文武众班头。三样家业抱在手，走遍沙宜和荆州；走湖广，下杭州，走到哪里哪里流。三年不带柴和米，五载不需点灯油；家业一响口一开，自有神灵来保佑。作为“看家”的开篇，世代楠管艺人行艺时必须首唱，形成了不改的习俗。

文　物、古　迹

湖北出土的大量文物，反映文化艺术的虽然很多，但属曲艺范畴的却未见一例。近代民主革命时期，一批民间曲艺艺人，加入革命行列，运用曲艺这一形式作为唤起民众、宣传群众、宣传革命的武器。这一时期有关曲艺的文物，在部分革命纪念地、博物馆及文化主管单位，尚有零星保存。中华人民共和国成立之后，各级人民政府的文化主管部门把民间曲艺艺术纳入管理范围，但对演出曲艺的茶馆、书场等的调查、研究、保护不够。随着城镇建设的发展，已有的也多不复存在。民间曲艺艺人、曲艺工作者及爱好者所收藏的曲本刻本，手抄本及传承时间较长的乐器、道具等，在"文化大革命"中也多被毁弃。本志所能记述的只是仅存的极小部分。

长阳清代《梁山伯祝英台》抄本　为丧鼓传统曲目唱本。长十八厘米，宽十六厘米，用细毛边纸毛笔抄写。夹页，每页中均衬有一张稍厚的毛边纸，以防墨迹浸透，用黑色棉线装订。唱本不全，头、尾均无。现存残本厚一点二厘米。起初为长阳土家族自治县资丘镇桃山一魏姓艺人收藏，后由艺人向希华从魏处讨得。长阳县博物馆戴曾群又从向处征得。据考古工作者鉴定，属清代手抄本。抄写的具体年代，以及何人抄写，均无法考证。由长阳土家族自治县博物馆收藏，馆藏编号三百八十一。



唱本唱词以七字句为主，共一千八百七十九句，内有三、三、四词格的十字句二百六十一句，并有夹白和极少长短句，总共二千一百四十句。现存唱本内容为从故事的第四章中间即"将身来到书房内，架上皆是好衣襟，佳人一见心中想，女扮男装哄双亲"起，尾至第十四章中间部分，即"叫声姑娘不必哭，奴有话儿说你听，纵然结拜情义重，不如吊孝上他门。"

长阳清代长阳南曲手抄袖珍本　1979年，长阳县曲艺工作者龚发达和陈洪在长阳

土家族自治县资丘镇采风时发现的。长九点五厘米、宽六点五厘米。用毛边纸抄写，以布包装，黑色棉线缝订。封面已佚，封底写有“皇清光绪廿七年桂月王自贵”字样，即1901年8月手抄。内有《夏景》、《扫松》等曲目文词四十余段。由长阳县资丘镇天堰乡农民王尊山收藏。

长阳清代小三弦　(1)长阳渔峡口长阳南曲艺人黄传珍(1903—　)使用的乐器。为其父黄德煊(1873—1938)的师傅向大毕(生卒年不详)亲手制作并使用。根据黄传珍的师承推断这把三弦有一百三十多年的历史。



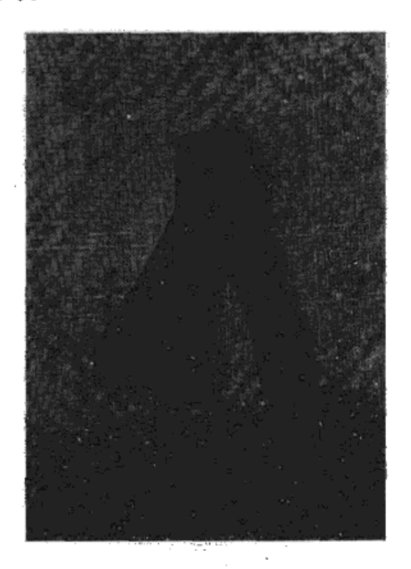
琴杆长七十七厘米，椭圆型鼓头直径上下十五点五厘米、左右十四厘米、轸子长十四厘米。琴杆用枇杷木，轸子用枣木、琴鼓用夜薅木制作。琴鼓用蛇皮蒙制。琴杆十分光滑，指面与琴弦接触处，有三条印痕。由黄传珍收藏。(2)长阳南曲艺人田继生(1935—　)使用并收藏。琴杆长七十五点五厘米，鼓头椭圆型直径上下十四点五厘米、左右十三厘米，轸子长十三厘米。琴杆用阴沉木、轸子用枇杷木、琴鼓用夜薅木制作，琴鼓蒙有蟒蛇皮。琴杆十分光滑，指板与琴弦接触处已留下凹痕。田继生，系长阳土家族自治县资丘镇桃山人，据其介绍，此琴源自资丘镇一“南曲世家”。经县文化部门及文物工作者考证，此琴已有一百五十年左右历史。

恩施清代扬琴　扬琴系恩施扬琴的主奏乐器。1979年恩施地区文化局组成采风专班。其间，恩施扬琴艺人朱和安(1901—　)，邓顶清(1903—　)、詹子范之女詹明芳(1905—　)等说：清同治年间恩施扬琴艺人黄子英制作了一把扬琴，由恩施扬琴艺人詹子范在琴面上篆刻了“怡情理性”四个字并用生漆油漆。1980年5月在恩施城内恩施扬琴艺人刘楚南(1915—1968)儿子刘名瑞家中发现了这把扬琴。该琴为扇面双入型铜丝扬琴，琴面上刻有的“怡情理性”还非常清楚。现被恩施土家族苗族自治州博物馆收藏。

恩施清代碗琴　碗琴系恩施扬琴的伴奏乐器。1983年3月恩施专业文艺工作者在恩施鸦鹊区崔坝中学教师胡成玉(恩施扬琴爱好者)家中发现了一把古老的碗琴。其乐器用泡桐树蔸子挖凿成共鸣筒、泡桐木板蒙面，丝质琴弦。其音色界于高胡和板胡之间，发音纤细柔美。后据恩施扬琴艺人邓顶清(1903—　)、简培生(1914—　)等说：这把碗琴由恩施县扬琴艺人黄子英自制于清同治年间。尔后传给朱和安(1901—　)，再传给简培生(1914—　)，后才传给胡成玉。该碗琴被恩施土家族苗族自治州博物馆收藏。

长阳清代简板　该乐器原为长阳土家族自治县资丘镇桃山南曲艺人田继生收藏使用。据其介绍，此简板源自资丘镇一“南曲世家”。由三块长条形木板组成，长二十六点七

厘米，凿两个圆孔，用红绳穿连。居两边的两块，有一面为坡圆形，一面为平面，坡圆形一面同向穿连；居中的一面，为两面平，无坡形。三块木板的上下，均呈弧形。用阴沉木制作。据县文化部门及考古工作者考证，此简板已有一百五十年左右历史。现藏长阳土家族自治县文化局。





长阳清代丧鼓唱本　该唱本为长阳土家族自治县渔峡口丧鼓艺人刘法灵（？—1880）手抄。其唱本长二十四厘米、宽十四点三厘米。全本三十二页。用细薄毛边纸抄写，黑棉线装订。封面署名：刘法灵记，并写有所抄内容题目。其中，《祭猪》、《二十八宿闹昆阳》为丧鼓传统曲目。现藏长阳土家族自治县文化局陈洪处。

南一门　1927年黄安县湖北大鼓艺人张南一（1876—1928）与农民武装一道参加了中国共产党领导的"黄麻起义"，成为赤卫队领导人之一。同时，用湖北大鼓演唱宣传革命道理。驻地国民党十二军营长路金川下令悬赏缉拿他，并在黄安柳林河用武力威胁村民交出张南一。为了保护群众，张南一挺身而出，落入敌手，1928年3月23日壮烈牺牲。同年人民政府为了纪念他，将他就义的地方黄安七里坪小南门，改为"南一门"，并将他的英雄事迹刻成碑文，立在南一门。1958年此门被指定为湖北省革命历史文物保护点。

黄安《妇女歌》手抄本　黄安县湖北大鼓艺人陈隆普，青年时加入中国工农红军，历任少年模范营第四班班长、青年队队长。1929年任红一军班长。鼓词抄本是他当时抄录，并在黄安一带演唱时使用，抄本长十八厘米、宽二十厘米，账簿纸，毛笔抄写，红棉线装订。1958年陈隆普将手抄本捐献给县博物馆。现由红安县博物馆收藏。

黄安《新编十二月歌》油印本　为1929年黄安农村通讯社印发的鼓词唱本。共收唱词12段。唱本长三十九点五厘米、宽二十四厘米，是黄安县联安乡湖北大鼓艺人陈隆普参加革命时演唱使用并保存的。1958年捐献给红安县博物馆，现藏馆。

报 刊、专 著

农村俱乐部　湖北省群众艺术馆创办的综合性文艺刊物。由《农村俱乐部》编委会编辑。三十二开本，1963 年 12 月出试刊号一期，1964 年 1 月至 9 月共正式出刊九期。

《农村俱乐部》是以宣传贯彻中国共产党的群众文化工作方针、政策，歌颂新人新事、推动群众业余文艺活动，提供宣传演唱材料，普及科学文化知识的群众文化娱乐刊物，开辟有《小言论》、《说说唱唱》、《怎样办好俱乐部》、《文化广场》等栏目，其中《说说唱唱》是登载曲艺唱词的专栏，如蒋敬生的湖北渔鼓《义务邮递员》，谢焕庭的湖北小曲《南岭青松》等。专栏共九期，发表曲艺作品六十四篇约计十三万多字，各期刊物封二、封三还刊登各宣传队演出和农民田头演唱曲艺节目的照片共八幅。

农村文化室　面向农村的综合文化刊物。湖北省群众艺术馆《农村文化室》编辑委员会编。三十二开本，每期四十八页。1965 年 8 月、9 月出试刊号两期，10 月创刊，至 1966 年底共编辑发行了八期，"文化大革命"开始后停刊。

刊物宗旨主要为巩固和发展农村文化室的建设，辟有"演唱材料"、"科学知识"、"业务辅导"等栏目，其中"演唱材料"是本刊的主体栏目，除刊登少数歌曲、小戏外，主要刊登曲艺作品，如刘汉家的湖北渔鼓《老社长》、蒋子埠的湖北道情《一比四百》、咸宁县农村流动文化馆创作的相声《好》等等。出刊两年，共登载曲艺作品五十二篇。

布谷鸟　为主要刊登曲艺演唱作品的群众文艺月刊。湖北省群众艺术馆主办。至 1985 年共发表曲艺作品六百多篇，刊登曲艺评论及曲艺知识讲座类文章六十六篇。前身是 1970 年创刊的《革命文艺》；1973 年改刊名为《群众文化》；1976 年又改刊名为《群众演唱》；1979 年再改刊名为《布谷鸟》。1980 年以前的刊物为三十二开本，六十四页，1981 年改为十六开本，四十八页。最初限国内发行，1984 年 9 月以后也向国外发行。办刊的宗旨是："面向基层，面向群众，为人民服务，为社会主义服务。"

《布谷鸟》所发作品内容丰富，形式多样，风格各异，具有浓郁的湖北地方特色。所发曲艺作品的曲种就有二十余种。如湖北小曲、天沔小曲、利川小曲、襄阳小曲、天门说唱、恩施扬琴、湖北大鼓、湖北渔鼓、三棒鼓、宜都榔鼓、长阳南曲、公安说鼓、三才板、莲花落、汉川善书、湖北评书、湖北道情等等，此外还有大众喜爱的相声、二人转、河南坠子、北京琴书、数来宝、快板等形式。

《布谷鸟》刊登的曲艺作品中，除少数为整理改编的传统段子外，其余均是新作。如夏雨田创作的相声《县委和宪法谁大》等，何祚欢创作的湖北评书《买牙膏》、《橡皮筋》、《刀对鞘》等；中篇评书《彩电风波》和长篇评书《杨柳寨》也首发于《布谷鸟》。

今古传奇　大型曲艺文学期刊。中国曲艺家协会湖北分会于 1981 年 5 月创办，任清主编。十六开本，每期篇幅容量为三十六万字。公开发行。创刊初为双月刊，1983 年起，改为季刊。

从 1981 年 7 月出版首期起，至 1984 年 5 月转交湖北省文学艺术界联合会主办止，共出版十一期，到第十一期时，发行量增加到一百二十万份。累计发表作品约四百万字，其中长篇大书约占百分之八十，主要的如《玉娇龙》、《春雪瓶》、《南包公》、《武当山传奇》、《大江怒潮》、《国宝》等。这些作品后由全国各出版社出版单行本。其中《南包公》片段《选妃》曾获 1982 年全国曲艺调演（南方片）创作一等奖。

民间艺术研究资料　学术研究性内部刊物。湖北省群众艺术馆主办。十六开本，七十页。枫波主编。1981 年至 1984 年共出版七期，其中 1981 年第一、二期和 1984 年第一期为曲艺专辑。1981 年第一期刊登了徐世康的《湖北大鼓音乐浅谈》，唐江波的《沔阳硪歌的音乐特点》，张玉兰的《东山番邦鼓介绍》，朱传迪的《略谈宜都梆鼓》。第二期刊登了谢学秦撰写的《讲唱文学门外谈》和夏雨田的《漫谈写相声》，何祚欢的《谈评书中人物的描写》。1984 年第一期专门登载了中国音乐家协会主席吕骥在《中国曲艺音乐集成》首次编辑工作会上的讲话及部分有关曲艺音乐研究方面的文章。

宣讲拾遗　为善书之宣讲曲本。民国三年（1914 年）“述古堂”石印。卷首有蒋岸登“宣讲拾遗序”和庄跛仙“序”。卷首刊载有清世祖（顺治）圣谕六条：“孝顺父母、尊敬长上、和睦乡里、教训子孙、各安生理、毋作非为。”和清圣祖（康熙）“圣谕广顺十六条”：“敦孝弟以重人伦、笃宗族以昭雍睦、和乡党以息争讼、重农桑以足衣食、尚节俭以惜财用、隆学校以端士习、黜异端以崇正学、讲法律以儆愚顽、明礼让以厚风俗、务本业以定民志、训子弟以禁非为、息诬告以全善良、诫匿逃以免株连、完钱粮以省催科、联保甲以弭盗贼、解仇忿以重身命。”书中对“圣谕六条”和“圣谕广顺十六条”都有讲解的文字，如“圣谕六训解”，解第一训“孝顺父母”为“万岁爷说，如何是孝顺父母？人生在世，无论贵贱贫富，哪个身子不是父母生的？众人各各回头思想，当日父母未生你时节，你身子在何处？可是在父母身上做一块不是?你身与你父母身，原是一块肉、一口气、一点骨血，如何把你父母看做是两个?且说你父母如何生养你来……”然后从父母生你的痛苦、养育你的艰辛，到临终前的惦念说开去，归根结底要求做儿女的能体念父母的恩情，生发出孝顺父母的一片良心。对如何孝顺父母及不孝顺父母所产生的恶果都有明确的说明。

《宣讲拾遗》中所载故事，说白“如道家常”，到了唱的地方有一“宣”字作提示，唱词多为七言或五言，也有用“竹枝词”的，少数唱词为不规则长短句，但排比、对仗严谨而又不失

通俗贴切的风格。所选书目四十二篇，系按照“圣谕六条”分类，每类书目若干，如“孝顺父母”为第一训，其中选编了有关孝顺父母的书目有《杨一哭坟》、《爱女嫌媳》、《逆伦急报》、《堂上活佛》、《仁慈增寿》，书内还有插图八幅，分别为“杨一哭坟”、“堂上活佛”、“爱女嫌媳”、“仁慈增寿”、“忍让睦邻”、“排难解纷”、“思亲感神”和“悍妇传法”。该书现存湖北省汉川县文化馆。

劝善书目提要　为善书的案头本与宣讲本之综合选编本。民国己丑(1949年)武昌兴隆巷付印，武昌精华印书馆承印，编者鄂城陈廷英(字豫生)。竖版，铅印线装，全书一百七十五页，约八万字。书首载有癸亥(1923年)罗田王葆心“劝善书目提要序”、庚午重九(1930年)监利傅向荣的“劝戒书目提要序”和民国甲子(1924年)6月6日陈廷英自序。书内共收录书目十大类三十六属一百五十三篇，分“劝戒类”、“灵应类”、“省克类”、“治家类”、“显扬类”、“居官类”、“慈惠类”、“训俗类”、“劝戒总录类”和“儒家农家劝善类”。“劝戒类”中收录“第一醒世劝孝歌”、“远色篇”、“劝诫类言”等三属二十一篇；“灵应类”收录“关圣帝君圣蹟图志全集”、“质神录”、“感应篇直讲”、“觉世经演义”、“阴骘文诗笺合刻”、“桂杏联芳谱”等七属三十篇；“省克类”收录“修省良规”、“心上天”等二属五篇；“治家类”收录“增订传家格言”、“可约录”等四属七篇；“显扬类”收录“科场异闻录”等一属六篇；“居官类”收录“官绅约”、“祥刑古鉴”、“公侯鉴”等四属九篇；“慈惠类”收录“兰桂集”、“产宝”、“训学良规”、“万善先资”等七属二十一篇；“训俗类”收录“醒世日记”、“省身杂录”、“训女图说”、“宣讲大全”(讲唱本—作者注)等五属十五篇；“劝戒总录类”收录“为善阴骘”、“善庆录”、“吉祥花”、“人生必读书”、“手中桂”等一属二十三篇；“儒家农家劝善类”收录“明圣蒙正录”、“夜行灯”、“救荒百策”等二属十一篇。

《劝善书目提要》对所收录书目一一加以详尽的介绍，从刻本年代到作者、内容梗概都作了说明，实为劝善书目之工具书。书后附勘误表，表中列错误三十处，并一一加以指正。该书现存湖北省图书馆，湖北省汉川县文化馆有复印本。

谈评书的表演艺术　湖北省文化事业管理局和中国曲艺工作者协会武汉分会1962年7月编印。三十二开本，四十九页，内部发行。此书所收录的五篇文章的内容是上海市长征评弹团与武汉的曲艺专家们在武汉进行座谈及专题报告会上交流的艺术经验。书中文章有苏州评话艺人张玉书的《清字第一》，扬州评话艺人康重华的《学书记》，上海评弹艺人唐耿良的《谈“噱”》，济南评词艺人傅泰臣的《我是怎样向生活学习的》，还有湖北评书艺人李少霆的《评书的表演艺术》。书中从评书的形成特点到具体的表演手法都有所论述。

湖北小曲初探　湖北省文化事业管理局、中国曲艺工作者协会武汉分会1962年9月编印。三十二开本，八十四页，内部发行。书中着重记录了中国曲艺工作者协会武汉分会组织有关专家观摩并专题座谈湖北小曲艺术的发言内容，包括观摩演出节目的词曲及

其作者与演唱者情况，同时收录有搜集整理的湖北小曲传统唱腔曲牌二百九十五个。还收有任清的《浅谈湖北小曲》和喻义和的《谈〈九红出嫁〉的配曲装腔》等文章。

谈曲艺的挖掘工作　湖北省文化事业管理局和中国曲艺工作者协会武汉分会1962年9月编印。三十二开本，三十页，内部发行。1962年3月，湖北省文化事业管理局召开了“全省戏曲、曲艺工作会议”。省文化事业管理局曲艺工作组专门对曲艺传统艺术资料的挖掘制订出规划。经过半年的努力，曲艺工作组挖掘整理出湖北大鼓、湖北小曲、湖北评书、跳丧鼓、大调鼓子曲等约计五十万字。《谈曲艺的挖掘工作》一书就是根据曲艺工作组对曲艺艺术挖掘过程的艰辛体会编写而成。此书是对湖北省传统曲艺艺术的挖掘、整理、保护工作经验的一次交流，同时也是对曲艺艺术挖掘、保护工作重要性的集中强调。

湖北地方小曲资料集　湖北省文化事业管理局和中国曲艺工作者协会武汉分会1963年10月内部出版。内容包括汉滩小曲、天沔小曲部分。三十二开本，由毛侠、田野选编。共收入联曲体唱段十折，曲牌六十七支，小调八十二首。前有毛侠、刘正维撰写的汉滩小曲、天沔小曲简介，简要介绍了汉滩小曲、天沔小曲的源流、演唱形式、主要唱腔、曲牌结构、曲牌联缀、伴奏手法以及部分小调在小曲中的功能作用等。

小曲唱腔改革分析　曲艺学习资料。全书由《小曲唱腔改革分析》及《小曲传统唱腔结构研究》组成。1964年1月中国曲艺工作者协会武汉分会内部铅印。三十二开本。《小曲唱腔改革分析》一文由毛侠撰写，《小曲传统唱腔结构研究》一文由胡曼撰写。前者对六十年代的部分新曲目如《江姐进山》、《雷锋参军》、《九红出嫁》、《花木兰》等音乐创新进行了分析；后者对湖北小曲传统音乐的三种结构形式如单曲牌反复体结构、板腔体唱腔结构和联曲体结构作了探讨。

怎样唱湖北道情　1964年由湖北省群众艺术馆编印。三十二开本，四十八页，内部发行。是为湖北省广大业余文艺骨干、特别是农村业余文艺宣传队的演唱和创作骨干掌握和运用曲艺的基本常识而编印。全书介绍了〔西韵〕、〔秋蝉曲〕、〔西悲曲〕、〔龙抬头〕等十一个曲牌，选录了《颂雷锋》、《大寨人是英雄》两个现代曲目的词曲供业余文艺工作者演唱、学习和运用曲牌装腔时参考。此书还对湖北道情演唱的语音、渔鼓筒的抱法、竹简的拿法、击渔鼓的指法以及竹简的作用等都有扼要的说明。

长阳南曲唱腔研究　湖北省群众艺术馆1979年7月内部铅印。毛侠著。三十二开本，二百二十三页。全书由长阳南曲概述、曲目唱腔分析、曲牌唱腔分析等章节组成。其中曲牌唱腔分析一节，又将长阳南曲音乐分为核心曲牌、变体曲牌、丝弦曲牌等四种类型，并对四种类型曲牌的功用作了论述。本书正文之后还附有《打渔杀家》、《王十朋祭江》、《秋江》三个曲目片断。

相声基础知识　薛永年著。1979年由湖北省群众文化馆内部铅印。三十二开本，八十页。全书分五大部分十四小节，从相声的来源到表演都作了较详尽的论述，书中列举了

大量的传统和现代相声段子，讲解了各种表演形式及其特点，既有知识性，又有相声写作和表演的辅导价值。

恩施扬琴　枫波编著。1980 年 3 月中国曲艺家协会武汉分会、湖北省群众艺术馆内部铅印。小三十二开本，二百二十六页。作者 1978 年深入恩施土家族苗族自治州的来凤、宣恩、咸丰等县采访恩施扬琴艺人，回来后参考前人有关恩施扬琴的发掘资料与研究成果，编写成书。全书由《浅谈恩施扬琴的音乐》及恩施扬琴的曲牌与部分传统唱段组成。编著者在《浅谈恩施扬琴的音乐》一文中对不同形态的音乐唱腔作了分类，并对恩施扬琴的源流、不同类型曲牌的结构体式、功能特点、发展手法、曲牌联缀方式以及伴奏技巧等进行了探讨与研究。

曲艺写作浅谈　饶学刚著。1980 年长江文艺出版社出版。三十二开本。全书从概说、选材、人物、语言、修辞、句式、韵辙、道白、头尾及评书、相声、快板、鼓曲、改编等不同角度，对曲艺曲本的创作进行了探讨。作者长期从事群众文化工作，对基层文化馆、站业务干部辅导曲艺写作过程中，逐步形成的一些想法进行了梳理，写作成书，是一部比较系统地谈曲艺写作基础知识的专著。书中除介绍基础知识兼谈创作原理外，还对曲艺界争论的若干问题，大胆地阐明了自己的观点。

长阳南曲资料集　陈洪编。1981 年 9 月由宜昌行署文化局、长阳土家族自治县文化局内部印行。包括曲谱、图表、照片共四十三万字。全书共分五个部分。一、长阳南曲介绍。从历史沿革、主要特点、流行区域等方面叙述了曲种概论，并根据题材内容对传统曲目进行了分类；还分别就三十二支曲牌，记述了其句式、词格、旋律特征、唱腔起落规律及功能；介绍了曲种的曲体结构，以及弦式、板式和演唱形式。二、传统段子文词辑录。按题材内容分为四类，记录了一百一十个传统段子的文词。三、唱腔曲牌汇集。记录了三十二支曲牌的曲谱，包括同一曲牌的不同唱法。四、传统段子词、曲选录。收录了有代表性的八个传统曲目。五、图表和照片。包括主要艺人一览表，谱本、乐器及艺人照片等。为研究长阳南曲提供了较完整的资料。

湖北说唱音乐集成　为《中国曲艺音乐集成·湖北卷》试编本。至 1985 年共出三集，十六开本，共一千二百五十四页，湖北省群众艺术馆内部出版。枫波主编。第一集责任编辑为枫波、毛侠，编辑毛侠、朱传迪、门良智，1981 年出版。收有湖北大鼓、北路子大鼓、湖北渔鼓、湖北道情、汉川善书、说鼓子、利川小曲、漳河大鼓、宜都梆鼓等九个曲种的代表性曲谱唱段。第二集 1983 年出版，责任编辑枫波、毛侠，编辑毛侠、谢学秦、朱传迪、门良智。收有湖北小曲、三棒鼓、东路哦嗬腔渔鼓、龙港道情、郧阳四六句、歌腔等六个曲种。第三集 1985 年出版，责任编辑枫波、朱传迪，特邀编辑章辉。收有恩施扬琴、宜城兰花筒、花鼓、跳三鼓、随州道情、长阳渔鼓、大冶哦嗬腔渔鼓、郧阳曲子等八个曲种。所收内容均由曲种概述、曲种曲牌、曲目选段及部分图片和艺人介绍等组成。具有文献资料价值。

湖北大鼓　何远志编著。1982年长江文艺出版社出版。三十二开本。全书由总论、唱腔音乐、鼓板点子、北路子大鼓、北路子大鼓的基本唱腔、北路子大鼓传统曲目选、南北路流派鼓书艺人唱腔选段、湖北大鼓传统曲目选及部分现代曲目组成。

楚江曲坛　是中国曲艺家协会湖北分会理论研究组，在召开两届理论研讨会的基础上内部编印的理论文选，共分两集。大三十二开本。责任编辑为黄大荣、何远志。第一集遴选1982年第一次理论研讨会的曲艺论文十八篇，1983年5月印行；第二集遴选1983年第二次理论研讨会曲艺论文十六篇。论文的作者除有从北京、四川、江苏、河南、浙江、福建等省特邀的教授、专家外，大多为湖北省从事曲艺文学、音乐、表演、教学、理论研究的专门工作者和主要骨干。论题涉猎颇广，包括曲艺美学、曲艺改革、说唱文学创作、曲艺声腔及表演探讨、曲种、曲目、曲牌论析等。

湖北小曲　何远志主编。1983年9月中国曲艺家协会湖北分会内部印行。三十二开本。由音乐、曲目、曲论和附录四个部分组成。音乐篇有曲体的结构形式、唱腔曲牌分析、旋律与语言结合的基本规律、伴奏特点及其常用手法等章节；曲目篇选择了各个历史时期在唱腔改革创新方面有一定参考价值的十六个编创曲目；曲论篇有《湖北小曲初探》(任清)、《文学与曲牌唱腔》(蒋敬生)、《曲在春色里，更登一层楼》(何忠华)、《谈小曲唱腔的改革与创新》(何远志)等文章，分别就湖北小曲的源流、文学、演唱、音乐等问题作了探讨论述；附录部分有，湖北小曲艺人一览表、湖北小曲传统曲牌辑录、湖北小曲传统曲目辑录、湖北小曲活动大事记。

文艺志·资料选辑——曲艺专辑　湖北省志《文艺志》编辑室编印。1984年12月内部出版发行。三十二开本，五百一十九页，约三十六万余字。谢学秦主编。专辑包括"曲种介绍"、"曲艺团、队史料"、"点将录"、"参考资料"、"补正与探讨"五个部分。"曲种介绍"对最具有湖北地方特色的主要曲种之源流沿革、艺术特点、表现形式、音乐结构、演唱伴奏直至流行情况等等都有详尽的阐述。"曲艺团、队史料"记述湖北曲艺队伍的建立、组织成员和活动概况，对各曲艺团体的人员文化程度、政治面貌、每年的演出人数、场次、创收情况等都有详细的记录。"点将录"一栏则是对老艺人的缅怀和老一辈艺人对曲艺事业一生追求经历的回忆录行艺史，尤对中华人民共和国成立后在曲坛上涌现出的一批曲艺新人作了较详细的介绍。如夏雨田、何祚欢、张明智、何忠华等，并以"主要艺术活动年序表"的形式，详细地记录了曲坛上卓有成就的演员们所创作发表的作品、演出曲目及获得的各种奖励。"参考资料"和"补正与探讨"则是为《文艺志》资料选辑第一辑中"曲艺史料"栏目的补充和佐证。

轶闻传说

一字千金　相声演员韩子康善说单口，早年他说单口相声《怯跟班》，每次封底时，总是半堂彩。另一艺人说《怯跟班》时，封底总是满堂彩。他自信不比别人说的差，为何包袱不响堂？韩子康只好暗中向这位艺人学习，将人家的语言、表情、一招一式全都学来了。再表演时，仍旧只有半堂彩。对其中的原因他实在琢磨不透，他明知艺人之间“宁送一串钱，不赠一句言”。但为了艺事，只好与这位艺人交朋友。饮酒，抢着付账；喝茶，抢先付茶资。终于感动了这位艺人，告诉他将封底时的“我”字，改成“人”字就行了。原来，《怯跟班》是讲一个老爷脾气坏，动不动用脚踢跟班的。老爷有匹马，也爱踢跟班的。可是这匹马最怕掌马蹄子，一见到掌马蹄子的便老实服帖了。这天，老爷又发脾气了，正要踢跟班的，跟班的掉头就跑，边跑边喊：“掌马蹄子的，快来呀，他又要踢我了。”韩子康再说到此处，依那位艺人的点拨改成：“他又要踢人了。”果然满堂彩。因为说老爷踢“我”，听众不能很快地将老爷与畜生联系起来，所以不大好笑。改说老爷踢“人”，听众立刻产生了老爷即畜生的联想，自然会哄堂大笑。就这么一个字，费了好长时间求教，方被别人点破，可谓一字千金。

一场虚惊　相声演员王树田，民国二十九年(1940)到山东济南，在师傅李寿增主持的晨光茶社演出，一段柳话《四大名旦》倾倒了观众，从此一举成名。

民国三十三年(1944)农历三月三日，一家小报赫然登出一则消息：“相声演员王树田不幸去世。”清早报纸满街叫卖。“王树田死了！”的消息霎时传遍全市。他的亲朋好友，莫不伤感叹息。李寿增最为悲痛，这么个好徒弟，刚在济南打响，却又福薄命浅。他揣着小报，买了纸钱，哭丧着脸赶到王家。一进王家的门，王树田正好从厕所里钻出来，李寿增吓得后退几步说：“你不是死了吗？”王树田莫名其妙，李寿增拿出小报给徒弟看，两人破涕为笑，原来这天是愚人节。

可王树田这么一“死”，晨光茶社更火了。一连场场满座。人们前来争睹“死”而复生的王树田表演相声。

打鼓说书的由来　随州境内励山、均川、唐镇等地的随州大鼓艺人中，流传着打鼓说书是孔子和他的门人所创的传说。

道是春秋战国时，孔子与数弟子被困在蔡国，在破庙中贫病交加，弟子们为供孔子生活和治病，分头外出手执犁铧碎片，沿门敲击编唱些吉利祝福之词，乞讨得一些饭食和药

物。后来孔子得知这种办法可以度过困境，便亲自编些唱词，让弟子们四出打唱。再后来，这种形式便作为一种谋生手段在民间传播开来。后世随州大鼓艺人因此尊孔子为祖师。并为敬祖与怀祖，在沿门或坐馆演唱前都要加唱这样的唱词："战鼓咚，开了声，老少书家慢慢听；进门先把东主拜，回拜各位宾朋们。一拜山东孔夫子，二拜孟子老先生；三拜三十六弟子，四拜七十二贤人。远拜九佬十八匠，近拜七十二寡门。各行各业都拜到，再拜各位宾朋们。"因为鼓书艺人自认为是孔子的弟子，所以在乡间他们也被称为先生，受到尊重。

打锣鼓的由来与"五显"、"华光"　宋康王赵构，从金营中逃脱而奔。及到黄河边上，前有激流，后有追兵，十分危急，忽有一老者牵一匹高头大马接应他。这匹马驮着康王，冲入黄河泅渡，到达对岸，摆脱了追兵，化险为夷。待康王行至崔府君庙门，见所骑的马坍在地上，已是一堆烂泥。康王由是认定是崔府君显灵，救此危难。他登基以后，便敕封崔府君为五显灵官，普修五显庙。又访知崔府君在世时，爱听故事，便诏告天下，多设堂鼓，编唱故事娱神。明朝的开国始祖朱元璋也多次受五显神的救助，登基后加封五显神为华光神。所以打锣鼓艺人的祖师是崔府君，且有"宋封五显，明封华光"之说。

未动门帘　评书艺人童雪松有个徒弟一次在汉口万安巷茶楼评讲《水浒》。一日身体不适，请童师傅代堂。童雪松问："你讲到哪里了？"徒弟答说："武松雪夜归来，潘金莲在房中已备下酒菜。武松在房门外掸掉身上的雪花，潘金莲撩开印花布的门帘，边往钩子上挂，边娇滴滴地喊声小叔。您老往下说吧。"四天后，徒弟病愈来接堂，问童老师："您老说到哪里了？"童雪松答说："未动门帘，还在钩子上挂着，你说下去吧。"

原来童雪松代堂时，将印花布门帘，从制产地、工艺、流行地区交代以后，另外"节外生枝"地说起印花布贸易中，商人因争夺市场，引起打斗、缠讼等书外书填充，本书的情节没动，免得徒弟接说时，发生人物气质、语气 前后不统一的弊端。可谓只帮忙不添乱。

老郎说书　相传唐李渊因夺得天下，江山统一，心中大快，与文武百官商议，拟召天下有名的乐工、伶人来京演奏，以示庆贺。当时有人奏荐，说有一居于洞庭湖畔，人称老郎的艺人，吹弹说唱俱精，可召来演唱奏乐。李渊准奏，并封老郎为朝廷乐官，并将他使用的鼓、镲、唢呐三样乐器赐名"三金"。

老郎应召进京，参加京城的大庆演唱以后，李渊遣人编写大唐统一江山的功劳和君臣们的功勋，要老郎演唱。老郎奉旨在金銮殿上，演唱唐朝开业的历史，精神抖擞，唱腔铿锵，得到李渊的嘉许和百官的夸赞。从此老郎的打鼓说书，逐渐传开，许多民间艺人也都辗转拜老郎为师学艺。后来民间艺人每年都要聚会祭祀老郎，纪念这位打鼓说书的祖师爷。

评书始祖与"醒木"的由来　相传唐太宗李世民喜欢听评书，闲暇时常召魏征丞相到龙案旁来说书。一天，魏征说着说着，太宗打起瞌睡来了。魏征在龙案上顺手摸过"龙胆"在案上一拍，"啪"的一响，太宗惊醒，继续听下去。魏征讲完后，太宗将"龙胆"赐给他说："以后讲书，将这个作为'醒木'，醒一醒朕的瞌睡吧。"所以评书艺人便供奉魏征丞相为

始祖,“醒木”也被认为是唐太宗敕封的。

“走江湖”的传说　　隋唐时期,瓦岗寨的军师徐茂公,原是山西潞州马店东岳庙的道长,会唱道情。他收了两个徒弟,大徒弟叫江文华,二徒弟叫湖全忠,跟随徐茂公道长学唱四年。徐茂公上瓦岗寨后,二徒离开东岳庙到四方云游,人称“走江湖”。

江、湖二人游唱到河南洛阳,碰上王世充起事,王的部下殷达怀疑二人是隋军奸细,二人被关押一个多月。后查明江、湖是唱道情的艺人才予释放。一天,江、湖二人在洛阳城外的庙中借宿,当家的道长询知二人会唱道情,便请他俩演唱,因为他俩刚从牢中出来,没有渔鼓筒和简板,便用道长的念经鼓和木鱼棒敲击起来伴唱。后来唱道情的渔鼓、简板也变成了大鼓和云板,道情脱胎变成了大鼓书。艺人外出演唱也叫走江湖。

免费摆渡(一)　　汉水沿岸渡口,摆渡人有一个约定俗成的规矩,凡是唱宜城兰花筒的艺人上船过渡,一律免费。相传李老君当初造了一百零八块板,分给三教九流、九佬十八匠派用场。李老君自己留了两块作八卦炉板,剩下四块便送给云游天下、边打边唱的曹国舅做了渔鼓的云阳板。一日曹国舅乘船突遇大风,十分危险。他急中生智,从云阳板上取下一块板,作为船的分水板,使船转危为安。从此以后,汉水各渡口摆渡人视宜城兰花筒艺人为曹国舅的弟子,过渡不要渡资,以示优待。

免费摆渡(二)　　相传太上老君将孙悟空置入炼丹炉火焚,自己用三块柴片在炉前垫坐,以便观察炉内火色。不料孙悟空蹦出来踢翻了炉子,太上老君情急中扔了柴片。观音老母拾起柴片,赐给鼓书艺人做了云阳板。

一日,观音老母化成一位村妇,来到渡口,急于要过河回娘家。她对着湍急的河水,又不见一只渡船,急得直流泪。正巧有一位打鼓说书的艺人来此,为了帮助村妇过河,将云阳板抛入河中。因为云阳板曾沾过太上老君的仙气,可以变化。只见云阳板在水面上散开,有两片化成船梆,一片化成船底,成了一只渡船。艺人请村妇随自己上船,再用鼓签当桨划船,将村妇渡到彼岸。自此以后,黄安县举水、倒水各渡口都有三块板的渡船出现,人们都说这种渡船是打鼓说书艺人的云阳板做的。所以这里的船公遇见艺人过河,都不收过渡钱。

青龙串云板的传说　　相传很久以前,昆仑山上一棵千年的檀香树,长得形体非凡,夜间隐隐放出霞光。昆仑山玉桂洞的纯阳老祖见树已过千年,还没有修成正果,也不显灵,打算将它化为灰烬算了。这时正逢八仙云游到此,得知纯阳老祖打算烧树,忙将他拦住。八仙议论一番,请老祖将树削成二十四截。请来巧匠鲁班制作不同的器具。鲁班用一块为阴阳先生做罗盘;用两块为庙堂做天合板 ;用一块为和尚做木鱼;用一块为教书先生做戒方;用两块为药王菩萨做压方;用两块为渡船做船头;用一块为算命先生做签盒;用一块为龙舟做船梢;用三块为千龙船做三仙娘娘;用一块为大臣做朝笏;用一块为铜匠做龙骨;用一块为道士做令牌;用一块做莲花落配竹板;用一块为屠户做刀把;用一块为纺织娘做梭

子；自留一块做角尺；留下三块给吕洞宾做云阳板。云阳板是一块阳板，两块阴板，用一根古藤缠绕。当众仙唱起歌来，吕洞宾便敲击云阳板，很是惬意。后来八仙到了东海，于是八仙过海，各显神通。

吕洞宾将云阳板掷在海上当船，不料藤条没缠紧，云板沉入海底，被龙王所得。八仙前去讨宝，龙王不肯归还，以致引起八仙闹海，龙王战败，被迫交还云板。八仙同时使出法来，要两条小青龙听遣，命一条青龙缠紧两片阴板，命另一条钻入阴阳两板的四个眼子，连缀起来。谓之青龙串云板。这就是后来艺人们将云阳板及其缚绳和丝带称作青龙串云板的由来。民间艺人中有诗赞此传说为："云板一副八仙造，五湖四海任我摇。"

定场鼓的由来　红安县湖北大鼓艺人开书时，先敲鼓三响，叫做定场鼓。艺人们对三响定场鼓，有几种说法：一是敬告天、地、君；二是祭告庄公祖、邱长春始祖、本门派祖师；三是对东家、行家、听众道声："有请！"敲击定场鼓，要求力度一致，以符合"一槌定音"之义，预示着演唱顺遂。如果敲得轻重不一，便认为是不祥之兆。于是东家得留意，艺人要小心，防止发生骚乱或不愉快的事情。

说书退兵　相传楚汉相争，项羽攻打刘邦。刘邦被围困一月有余，束手无策，帐前谋士张良献计，召来军内外会打鼓说书之人，向他们一一作出交待要如此这般。几天以后，楚军周围有许多打鼓说书的，歌颂霸王。项羽知道后大喜，认为民拥楚也。不久，打鼓说书者改唱楚霸王专横之事，楚军听后，不满的情绪陡增，纷纷弃械私逃，没有逃的也士气低落。张良看准时机，建议刘邦发起反攻，突围成功，转败为胜。刘邦在奖赏将士时，特许张良的属下可以随军打鼓说书。后来这种技艺传到了民间。黄冈、孝感一带的鼓书艺人中，至今还有张良以说书退兵的传说流传。

哦嗬腔的由来　相传唐朝贞观年间，丞相魏征梦斩泾河龙王后。一夜，唐太宗在梦中见泾河龙王手提血淋淋的龙头，凶神恶煞似地喊道："太宗皇上，你曾满口许诺救我，为什么又让魏征来杀我？我要和你算账。"太宗惊醒，连声高喊："有鬼，有鬼！"顿时，皇后嫔妃、近侍太监，个个吓得齐声高喊："哦嗬，哦嗬赶鬼呀，赶鬼呀！"不久，八仙中的张果老倒骑毛驴来到得道湾铁拐李家中作客。酒足饭饱之后，坐在村口樟树下，怀抱渔鼓筒，手持简板，将金銮殿闹鬼的事演唱起来，百姓们听得十分欢快。后来艺人们也学张果老，怀抱渔鼓筒，手持简板，口唱哦嗬腔自娱。

假戏真书　民国二十年(1931)以前，汉口济生堂以北，是一片空旷的地方，零零星星地有些东倒西歪的棚户。民间艺人常在这里摆场说书，演唱湖北大鼓。当时有个市井无赖叫潘道人，每天喝得面红耳赤地到书场旁闲逛。如果艺人不给他点好处，便趁听众刚上座，还有人站着犹豫时，便走拢来，白人家一眼说："晴天耀耀，年轻力壮的，不去做正事谋生活，呆在这里干什么？啊？听书吗？俗话说，勤有功，戏无益。听他（指艺人）在这里胡说八道，白白地替古人担忧，划得来吗？亏你站着发呆好意思？走开！"别人被他说得难为情，

默默地走了。如果艺人再不赶快巴结他，他便与同伙在书棚旁打一场假架，连已经坐下的听众也被吓跑了。艺人没法，谋生活要紧，只得事先给点好处，请多关照。接下来潘道人还是照旧在书场旁闲逛。但做法立刻不同，如果仍有听众站在一旁犹豫，他会笑眯眯地对别人说："站着干什么？啊，听书吗？要听书就得坐下来听嘛。俗话说'假戏真书'，先生(指艺人)讲的前三皇后五帝，听了长知识，懂历史。到这里来，取价不大，花钱不多。要你读书，又爱逃学不是？再不听书，快变成大苕了。坐下，坐下听。"听众经他这么一说，不好意思走开，便坐下听书。

潘道人一张嘴巴两块皮，一样的事情两样说，揩艺人的油弄酒喝。

龚复让唱曲遇高手　长阳南曲艺人龚复让琴棋书画门门皆精，背一把三弦各处周游，名满一方。有一次，他到了沙市的一个镇上，被一商家请去唱曲子，同时被请的还有一位李姓艺人。一时间"满座衣冠皆礼乐，一堂笑谈尽文章"。龚照例唱了一曲《四子侍坐》，最后一句唱完来不及呷口茶，便顺手将琴递给旁边的李先生。也没讲礼节，连三弦的方向也没调过来，更不用说依规矩站起身来双手奉上了。李先生并不介意，接过三弦，只说声："各位见笑了！"便开唱，也不将三弦掉头，竟反用左手弹右手按弦唱起来，而且唱得字正腔圆，弹得拈连柔和，一曲《高人雅士》唱毕，满堂爆彩。龚复让大惊，连忙站起身拱手道歉并请教。李先生回说："千里只为寻高手。"不在乎礼数是否周到。其气度和技艺均使龚复让折服。从此两人成为至交，经常在一块共磋技艺，遍游各地。一个从善如流，一个艺高德望，传为曲坛佳话。

唱曲赢讼　清光绪二十九年(1903)，长阳县资丘镇有名的南曲艺人田世雍人称雍老与另一家房头闹矛盾，结下了怨仇。状子告到县衙，却被对方用钱买通县令，官司打输了。雍老不服，身背三弦，到宜昌府衙门上告。宜昌府衙内几位办案官员都是南曲迷。一位办案官见雍老是唱南曲的，当即请到家里，礼为上宾，请他唱了三天三夜曲子。然后，领着雍老到府衙内，代其呈状。府台一看诉状，没哼一声，大笔一挥，立即派人将对方抓来下监，给雍老辨了冤，赢了官司。资丘镇的乡亲们说："有钱买得官司赢，唱曲也可赢官司。"

渔鼓筒的由来　相传八仙过海归来，忽见海滩上有一条金色鳌鱼正在推波助澜，浪花飞溅。汉钟离一怒之下，拔剑斩了鳌鱼，取出粗大的鱼骨，蒙上鱼皮，做成了一件管状乐器，名叫渔鼓筒。正巧这时碰上王母娘娘的蟠桃大会，八仙前往祝寿。韩湘子吹玉箫，吕洞宾击云阳板，汉钟离拍起新做的渔鼓筒。鼓声惊动了花果山上的美猴王孙悟空。他睁开火眼金睛一看，原来是西王母在做寿。

孙悟空一个筋斗翻到王母的寿堂，举起金箍棒一阵乱打，汉钟离的渔鼓筒也被打碎。王母惊怒，命天兵天将赶走猴王。汉钟离失了渔鼓很是懊丧。一位仙人向他献出园中的紫竹，又请鲁班给他重做渔鼓筒。鲁班将竹尖给姜太公做了钓鱼竿，竹蔸给庙里做了卦，取中间一段做了两接头的渔鼓筒。为了防止渔鼓筒炸裂，将王母的手镯在筒身上做了两道金

箍。又用王母的裙带做了背带，蒙上鳖鱼皮，再用紫竹篾编个竹箍，箍紧鱼皮，一个崭新的渔鼓筒便做成了，且声响悦耳，汉钟离爱不释手。后来鲁班下凡来又复制了许多，所以人间也有了渔鼓筒。

渔鼓祖师的传说　相传八仙中的吕洞宾偶得奇竹，择其中段二尺九寸制成渔鼓筒，作传道时敲击而唱之用。韩湘子创制了蓝关调，配合演唱。

韩愈晚年因上《论佛骨表》，获罪被贬潮州，马至蓝关，因大雪阻碍不能行，韩湘子便拍渔鼓而歌，劝他出家修行。后来，在王母娘娘蟠桃会上，渔鼓被大闹天宫的孙悟空踢断。鲁班巧技修复，从此渔鼓比原来的短了一寸，只有二尺八寸。而且是两截，用时合二而一，不用时可一分为二。

因此，湖北渔鼓艺人尊八仙为始祖，每年必集会纪念。艺人传徒的第一支击节曲牌便是"湘子湘子韩湘子，洞宾洞宾吕洞宾"。第一篇启蒙曲本是《八仙词》。

"番邦鼓"的由来　相传，汉初中原屡被北番入侵，民不聊生。高祖刘邦亲率兵马，讨伐匈奴，因战事不利，被匈奴围困许久，粮尽草绝，杀马充饥。刘邦与众臣计议，如何冲出重围？其中有谋士提出，用马皮蒙鼓，将圣旨藏入鼓内，派人巧扮为番邦艺人，打鼓卖唱，混过关卡，便可搬兵来解围。刘邦从其计，果然得胜。高祖回朝后赞此艺术为国立功，赐名为"番邦鼓"，令百姓习唱。"番邦鼓"在湖北以东山一带最为流行，于是又被称为"东山番邦鼓"。

敬亭传书　相传，朱元璋起义，遭元军围困，没法突围。困境中，听说有位先生，人称他是"信口开合说天地，百无禁忌唱古今"的人才，智高识广。朱元璋于是派人寻访到这位先生，请到帐中一问，原来是大说书家柳敬亭。朱元璋向柳请教突围之计。柳不言语，只敲了三下鼓，打了两下钢镰。朱思考了一下点头会意，当即写下一封求援书交给柳送出去。

柳敬亭用钢镰撬下三颗鼓钉，将求援书藏进鼓内，再将鼓钉还原，出营，一路以说书先生的身份，穿越元军阵地，到了五凤寨，见了五凤娘娘交出书信。五凤娘娘读信后，立即发兵夹击元军，给朱元璋解了围。后来朱元璋当了明朝皇帝，念柳敬亭传书有功，封柳为四品黄堂。不久，柳敬亭遭奸宦诬陷，弃官返乡，仍在民间说书传艺。

落难传艺　相传，宋朝大元帅岳飞统兵抗金，帐前军师周同，将岳元帅严兵爱民、精忠报国的事迹写成唱词，给当地艺人演唱。有一位鼓书艺人徐支明和他的八个徒弟，两个徒孙四处演唱。消息传到秦桧耳里，认为对己不利，密令手下捕杀徐支明师徒。一场劫难过后，只剩下徒孙贺晓伍一人漏网。贺为了避难，逃到黄安、大悟一带民间打鼓说书并收徒。为了不惹官家注意，隐去名字，自称代号"财马利挂"。说唱的内容是"风火鹊鸮"。因为他的演唱技艺好，许多人拜他为师，落难中传下技艺，使秦桧灭口绝唱的阴谋落空。所以后世当地的艺人仍唱"鹊鸮展翅腾千里，大鹏（岳飞）重举霸王鞭；真金不怕烈火炼，终日总被风火完"的开场词。

《数楼》的来历　相传清朝末年，荆州城内旗人将军府的军马肆意践踏乡民的青苗，

附近有一邓姓农民忍无可忍，宰杀了一匹军马泄愤，被抓到将军府投入死牢。邓在狱中思家心切，以瓦罐代鼓，唱起鼓盆歌《八郎探母》来。歌声传至后府，将军夫人被这凄婉悲切的曲调深深打动，诉于将军。将军命带邓至后花园，让他唱全本《八郎探母》。将军听罢甚喜，释放邓归家。自此将军爱上了鼓盆歌，常邀邓及众歌手入府演唱。一日将军兴之所至，以“山外青山楼外楼”为题，要歌手们演唱。众歌手以“鱼咬尾”的递唱方式历数全国各地名楼：从商纣王自焚摘星楼唱到吕洞宾酒醉岳阳楼，从火焚功臣楼到血溅鸳鸯楼，从春秋楼到黄鹤楼，从本地的望江楼到过街楼，信口唱来，历历如数家珍。这一唱段经将军夫人润色加工，成了后来鼓盆歌中的保留曲目《数楼》。

楠管“难管”　　清代末年，有位沔阳渔鼓艺人到枝江县来行艺，被董市镇的张金山留住家中，拜师学唱渔鼓，掌握了一批曲目之后，张金山开始用枝江方言取代沔阳语音，用戏曲武场的钹加入击节伴奏，缩短渔鼓筒的长度，减小直径，使渔鼓筒的音响清脆，钹音响亮，云板配合，形成后来广泛流传的“三样家业”。并形成了独具鄂西南乡土风韵的曲种楠管。张金山传徒甚多，主要者如问安的张万栋、阎广森、文启道，百里洲的刘元孝，枝城的周发祥、杨德直等。这些艺人又各自授徒，楠管发展到覆盖枝江、枝城、当阳、松滋、江陵等县城乡，拥有大量听众。

楠管的流传，引起江湖上传统渔鼓艺人的极力反对，斥为“忘师叛道”！并通过江湖上守旧艺人刁难楠管演出，藉门户之名横加干预。但楠管受人喜爱、日益发展，守旧势力只能发出了楠管“难管”的喟叹。

碟子小曲的由来(一)　　传说沔阳县沉湖附近有一财主，每天要丫头给他送五遍茶。有一次，丫头不慎摔破了茶盘，被财主婆毒打一顿，撵出门外。她随身带了一双筷子和一只破碗沿门乞讨。一边用筷子敲击破碗，一边用凄凉的曲调向人们诉说自己的身世和遭遇，激起了人们的同情，纷纷接济她的生活。后来穷人们遇上天灾人祸时，也仿效丫头，带一碗一筷外出逃荒，沿门乞唱。于是有人改碗为碟，敲出各种花样，逐渐演变成流行于江汉平原的碟子小曲。

碟子小曲的由来(二)　　相传明朝正德皇帝下江南，来到竟陵(今天门市)陶溪潭入一酒店。卖酒女子李凤姐生得十分美丽。皇帝问她会做什么菜？她答说会炒红嘴绿鹦哥(炒菠菜)和油炸丁香白玉板(炸豆腐)。皇帝没有听说过这样好听的菜名，要李凤姐赶快做上来。

皇帝坐在草厅中等候，李凤姐在厨房烧菜，操作时碰碗磕碟，响声清脆。还边做饭边唱起小曲来。皇帝没有听过瓷器撞击的美妙音乐，也没有听过李凤姐如此美妙婉转的歌喉，大喜过望。于是将李凤姐带回京都封为妃子。从此敲碗磕碟唱小曲在李凤姐的故乡流行起来，演变成碟子小曲。

薅草锣鼓的由来　　相传神农氏在神农架的崇山峻岭中遍尝百草，辨别药性，要为百

姓炼就金丹，以治百病。于是开炉炼丹，预计七七四十九天便可炼成。为了火候到功，却炼了八八六十四天。当神农开炉一看时，百草精英已结成了一面金锣。

神农敲响金锣，不料房前屋后立刻聚生出千草百花，芬芳异常。这锣由此便叫“聚草金锣”。神农若想要千草百花仍回山中去生长，便用空心树蔸蒙上羊皮，敲打起来，口念：“百草回山去罢！”果然千草百花纷纷走了，由此这鼓便叫“驱草皮鼓”。

有一天，神农邀伍老汉来下棋。伍老汉惦着田里的草还没薅完，说是薅完草后再来奉陪。神农将“聚草金锣”和“驱草皮鼓”交给伍老汉，告诉他用这二样宝贝，到田间去先“聚”再“驱”，不消片刻便可田里无草了。伍老汉拿了二宝同儿子一道到田里，打锣敲鼓，口中念道：“百草来，五谷留；百草去，留五谷。”果然田里的草全跑到荒野去，留下的全是绿油油的庄稼。伍老汉喜极，忙上山与神农下棋去了。

伍老汉的儿子在家中想，何不用这二宝将草赶远些，免得经常薅草才好。于是他到田里又敲锣打鼓，千草百花果然都朝山上跑。田里没有草，路边也没有草。儿子还不放心，怕时间长了，草又回来了，岂不麻烦。干脆将草驱赶得寸草不留，一劳永逸。他跑上山，猛敲锣鼓，千草百花被赶得无处藏身，纷纷飞向半空中，被风吹得搅的搅，缠的缠，根部吸不着水，有的草已经枯萎死亡，没死的也蔫得只剩半条命。

千草百花见事不好，飞向神农架，哭诉于神农面前。神农推开棋盘，对伍老汉说：“地上无草，牛羊不保；山中无草，药无根苗。”于是身立山头，振臂一挥，“聚草金锣”、“驱草皮鼓”立刻飞回到神农手中。神农收了二宝，从此不给别人滥用。

自此以后，农民薅草时便带上锣鼓，敲敲打打，唱唱曲子，好借一借神农二宝的仙气，以求事半功倍之效。久而久之，不但形成了农民劳作的习俗，而且形成了薅草锣鼓这一曲种，流传在神农架、房县、秭归县等山乡中。



谚语、口诀、行话

谚　　语

装文装武我自己，好似一台大戏。

看菜吃饭，临场发挥。

千斤说白四两唱。

逢直拐弯，遇水望桥。

唱活一个人，听好几百人。

交代不清如钝刀杀人。

写字的靠笔赚钱，说书的靠嘴吃饭。

场上一声啼，场下千人泪；场上一声笑，场下千人叫。

鼓一锣二钹三声，人各两句唱书文。（指讲唱锣鼓时要按打鼓敲锣拍钹，再唱曲词的顺序表演。）

一招鲜，吃遍天。

一字走了调，再唱惹人笑。

咬字如咬钉，数字如抽绳。

唱要一条线，不要一大片。

腔无情，不见人；腔不巧，不见好；腔不美，淡如水。

清晰的口齿，沉重的字；动人的节奏，感人的音。

嗓子千样调，又胜唢呐又胜箫。

唱为主，说为君；唱四两，说千斤。

说书说到触神处，听者悚然六月寒。

鼓要打在点子上，书要说到眼子上。

说书一筒钟，到老都不中。

一句不到，听者发躁。

言词不清，钝刀杀人。

像不像，三分样。

话说三遍是闲言。

曲好不能当饭吃，艺好才是金饭碗。

百艺不如一艺精，学本大书度一生。

积财千万，不如薄艺在身。

黄金有价，艺无价。

吐字不清，犹如麦糊灌人。

七分说三分唱，没得嗓子莫上场。

七分人三分天，嗓子靠练不靠天。

会打三棒鼓也要六个人。

拳不离手，曲不离口。

只念不唱是“泡皮”，重唱少念为俊杰。

要唱好学好，就得贪黑起早。

夏练伏，冬练九，评书天天练贯口。

要得会，天天累。

学艺全靠自用功，师傅不过引路人。

不懂装懂，一生饭桶。

带艺求师，借道交友。

门门通门门松，玩到白头也不中。

求教要找好友，学艺要访良师。

无师不学时时学，求师有师处处师。

自练千遍，不如名师一点。

学艺如牛毛，成艺如麟角。

饭吃在肚里丢不了，艺学在心里馊不了。

要学蜜蜂采百花，问遍百家成行家。

钻研技艺要学猫捕鼠。

说书不怕长衫破，就怕肚里没有货。

走不尽的路，学不完的艺。

说书贵在说，不怕瞎说，只怕不说。

师傅引进门，修行在各人。

井淘三遍出好水，人从三师武艺高。

艺高为人师，身正为人范。

爱徒如爱子，尊师如尊父。

师不严，徒不高。

徒之堕，师之过。

不经一帅（湖北评书艺人对师父的尊称），不长一艺。

好笋出好竹，好师出好徒。

近俗则活，近雅则僵。

艺高德高，为人师表。

书有书道，艺有艺德。

立业先立身，立身先立品。

艺人出门三分小，逢场做书四方好。

上台一本书，下台立规矩。

艺高不如德高，艺高更需德高。

德高孚众望，艺高不压人。

宁送一串钱，不赠一句言。

宁送一锭金，不送一句春。（春：指相声“包袱”）

走三步留一步，只怕徒弟打师傅。

十师九留。（意谓师傅不会将绝活全传给弟子）

打不起粑粑送不起情，唱一夜丧鼓送人情。

气要吸得深，呼气要均匀，存气要量大，丹田用力顶。

喷口像枪弹出膛，贯口如一线串珠。

嬉口寓庄于谐，切忌庸俗荒诞。

看戏看轴，听书听扣。

中不中，就听头三哼。（隋州大鼓）

说鼓说鼓，以说为主；说中带唱，唢呐呜呜。（说鼓子）

花鼓子花，柳鼓子柳，花鼓子没有柳鼓子丑。（花鼓子）

够不够，要打三百六十六。（指打静场鼓）

口　诀

七不抢，八不让，松紧松紧不显长。

不怕跳得丑，只要一合手。（丧鼓）

低弹高唱。（满堂音）

你繁我简，我简你繁。（恩施扬琴的伴奏不严格随腔。唱腔繁复时，伴奏便简化；唱腔简化时，伴奏便繁复多变）

上身往前掺，嘴唇微微扁，手拄过头杖，走要走得慢。（沙市湖北评书艺人马剑南总结的人物说表“太婆诀”）

身材高又大，嗓音粗且喳；闹不得要闹，岔不得要岔。（沙市湖北评书艺人马剑南总结的人物说表“傻丫头诀”）

白须白发翁，身弯体似弓；边咳边捶背，手杖不离胸。（沙市湖北评书艺人马剑南总结的人物说表“古稀老头诀”）

既非相貌怪，亦非人品坏；举动失常情，开口不离“呔”。（沙市湖北评书艺人马剑南总结的人物说表“痴汉诀”）

秃头肥胖脸，腰粗肚皮圆；张口仁义话，内含三分奸。（沙市湖北评书艺人马剑南总结的人物说表“财主诀”）

形瘦衣褴褛，脸上布满愁；开口先叹气，行路总低头。（沙市湖北评书艺人马剑南总结的人物说表“穷汉诀”）

缩头斜肩走，蹑脚又蹑手；眼要滴溜转，身要带歪扭。（沙市湖北评书艺人马剑南总结的人物说表“小偷诀”）

形容有分寸，眉眼要传神；说话和行动，处处显天真。（沙市湖北评书艺人马剑南总结的人物说表“少女诀”）

因景设景，由景生情；情景交融，方为上乘。

说书唱曲，贵在传神；如不传神，实在伤神。

动作精炼，点到为止；乱说乱动，顾此失彼。

语言简炼，点石成金；啰里啰嗦，令人生厌。

说书虽小道，事事有根由；纲目是灵魂，梁柱必须有。

“底子”（曲本）重演法，“路子”（梗概）重结构；笔法多样化，稳扎稳打做。

噱头和嬉口，笑料重用途；结合故事生，不能瞎乱抖。

语言讲传神，结构讲疏密；扣子讲连贯，笔法讲路数。

审音与辨物，一丝不能苟；使用赋与赞，临场看火候。

啰嗦本是病，还忌跑马走；不能乱蹦跳，不能怪声吼。

武书一股劲，文书满腹情。

望山要指关，扣子要连环。

不怕胡说，只怕不说。

练说练到功，语言自流畅；练唱练到功，婉转又嘹亮。

大书一股劲，小书一点神。

说是骨头唱是肉。

死腔活唱。

包袱太挤，自己吃自己。

声以字为根，腔以情为本。

不要音包字，而要字带音。

字似骨头韵似肉，板似老师定节奏。

快唱心莫慌，慢唱心莫闲。

雨不夹雪，像块生铁。（湖北评书）

七分弦子三分唱。

七分捧三分逗。（相声）

一忌语无伦次；二忌言词不清；三忌罗里罗嗦；四忌语不连贯；五忌扇不作势；六忌木（醒木）不应声；七忌淫词秽语；八忌吃字吞音；九忌轻重不变；十忌缓急不分。（评书）

站如苍松滴翠，坐如玉树临风；心似春花怒放，目似故友重逢。（评书）

行　　话

响子——鼓。

醒子——醒木。

摇子——扇子。

册门——评书界。

过桥册——板。

抬子——鼓架。

做生意——演出。

条子——鼓槌。

顺生——听众。

扣子——悬念。

套子——又叫靠子，即赞赋。

球子——带有悬念性的重大情节。

段子活——短篇评书。

蔓子话——长篇评书。

文台子——又称嚎册子，指善书表演。

武台子——又称嚼册子，指评书表演。

梗子——又称书梁子，即故事梗概。

底子活——有文字本的评书。

路子活——又称淌水、水路子，口头编讲的评书。

系马桩——临终场时推出的悬念，叫做系马桩。喻听众为马，系在桩（悬念）上，走不了的。

堂子——演出场所。

贺堂——一场书说毕，听众另外出资要求加演。又叫打贺堂。

熬堂——上座不佳，仍坚持每天上演，企望逐渐提高上座率。坚持演出的过程叫做熬堂。

洗堂——无听众上座。

打响片——艺徒拜师时，宴请宾客。

打绊子——寻衅闹事。

气口——运气和换气。

喷口——指说有冲劲、有力度的重音字，似从口中喷射出来。

嚼口——多用于辩理。反复将一桩事理，从各个角度辩论。

贯口——将一段文字，一口气快速连贯地念完。

春口——又叫嬉口，指讲笑料。

叫口——指怒喝、斥责、喧叫、呐喊时，使用的高音单字。如“呔”、“嘟”、“嗨”、“啊”等。也有将风雨雷声、鸟兽嘶鸣等拟声列谓叫口。

老帅——师傅。

翻船倒舵、桅杆插泥——演出失败。

炸堂——表演时，获得爆发性的鼓掌或叫好。

开腔——起唱。

包腔——唱者注重吐字，伴奏者给予润腔。

板口——指调门高低。

一板——泛指一曲。如唱一板，即唱一曲。

还头——即音乐过门。

省音——即校音。

撬家伙——指二音不准。

有争错——指两把三弦音调不一致。

单拨子——只用一个指头或弹片弹奏三弦。

双拨子——用拇指和食指弹奏三弦。

弦子——小三弦。

幺码子——在三弦指板上安放的码子。

指风——指弹奏三弦的技法。

打琴——即扬琴。

块子——月琴。

牙子——简板或云板。

做期——结婚的日子称为“期”。到结婚的主人家去唱曲，叫做期。

扯篷——利川县花鼓艺人演唱前，先打击锣鼓，营造气氛，招徕听众叫做扯篷。

风搅雪——花鼓子艺人在唱腔上常融合其他曲腔唱调，增强特色。

雨夹雪——评书艺人根据原有书情口头增补的编演方式。

坐统子——恩施扬琴伴奏主乐器扬琴者，有指挥其他乐器协奏的职能，谓之坐统子。

其　它

湖北评书流派师承表

艺术流派	师	徒	二传徒	三传徒
容　派	容宗圣	李少霆	谷少华　邱孝章　何祚欢　杨永清	吴旭初　田义清　孙仲江　傅少轩　傅三元
		田汉卿	江华忠　叶惠民　韩振华　李天星　朱鲁斌　刘玉叔	
		张静明	杜金山　崔应龙	
陈　派	陈树棠	李少霆		
		严荣卿	李仲华	
		夏玉卿		
		王仪轩	姚忠胜　许　斌	
		何兴汉	陈剑华　周楚樵	
		傅静轩	刘玉叔	
		李永年		
		戴绍珊	汤世成　曹春雷	
江　派	江云卿	鲁柏林	陈少雄　朱鲁斌	
		王耀文		
		周汉卿	陈文重	
		何忠才		
		姚光林		
		陈飞鹏		

（续表）

艺术流派	师	徒	二　传　徒	三　传　徒
		余本才	夏冬生	
夫子派	王云卿	安正发		
		肖启林		
		胡丰义	陈明清　许步洲　肖厚卿	
		程大福	赵必泉	
			陈凤秋	邓嗣衡　陈轮忠
		李善林		
		戈德明	陈以超	邓成发
			李修身	陈轮忠　马久裕
			李海波	
			马士德	
	鲁明陔	胡丰义		
		徐剑秋		

湖北省一九八一年首届“百花书会”优秀书目奖名单

姓　名	作　品　名　称	曲　种	演　出　单　位
蒋敬生 何忠华	南包公一折《提亲与抢亲》	湖北小曲	省直
何祚欢	杨柳寨	湖北评书	武汉市
黄应道 宋　虎	拉骡记	鼓书	孝感地区
董治平 郝桂萍	第九个犯人	襄阳坠子书	襄阳地区
张全忠	医圣斗官	鼓书	黄冈地区

（续表）

姓 名	作品名称	曲 种	演出单位
岳 啸 牛晓文	武当山传奇	北口评词	郧阳地区
鄢家声 文坤礼	风雨白莲	公安说鼓	荆州地区
景晓武	罗成	襄阳坠子书	襄阳地区
沈邦寿	战斗在敌人心脏	湖北评书	武汉市
刘显栋	木兰火种	鼓书	省直
省直	威镇江湖	湖北评书	省直
张华林	张汶祥刺马	评书	宜昌市
何祚喜	说唐	评书	宜昌市
张采忱	紫藤花	评书	武汉空军
陈建华	虎胆闯龙盘	湖北评书	武汉市
何祚欢	比武招亲	湖北评书	武汉市
陈谦闻	钱秀才错占凤凰俦	鼓书	武汉市
魏子良 李亚斌	智夺电台	鼓书	黄冈地区
徐绪略	卢四运	鼓书	黄冈地区
黄冈地区	龙舟会	湖北评书	黄冈地区
谭祖应	月湖女侠	湖北评书	黄冈地区
李朝秀	大宋金鸠记	襄阳坠子	襄阳地区
沙市市	聊斋之谜	湖北评书	沙市市
沙市市	神奇的护照	湖北评书	沙市市
孝感地区	匕首案	汉川善书	孝感地区
孝感地区	周云章投亲	鼓书	孝感地区
孝感地区	古柳奇案	鼓书	孝感地区

湖北省一九八二年第二届“百花书会”创作奖名单

作　者	作　品　名　称	曲　　种	获奖等级	演　出　单　位
何祚欢	彩电风波	湖北评书	一	武汉市说唱团
欧阳学忠	武当山传奇	评书	一	郧阳地区代表队
蒋敬生	宫变	湖北小曲	一	湖北省曲艺团
杨子春	体坛新曲(改编)	单弦	一	胜利文工团
何健生	石磨唱新歌	河南坠子	一	胜利文工团
张一壮	中原战旗红	评书	二	胜利文工团
方衡生	“贝锦卡”血溅虎门	满堂音	二	宜昌地区代表队
刘明春 龚发达	白虎剑	长阳南曲	二	宜昌地区代表队
郭振亚	杨搏惩子	湖北评书	二	荆州地区代表队
沈兴亚	苕老俵	说鼓子	二	荆州地区代表队
夏雨田	小巴钉与大铁墩	湖北小曲	二	武汉市说唱团
张承葵	我的她	大鼓	二	胜利文工团
刘正大	开箱记	湖北评书	二	武汉市业余代表队
陈　强	事出意外	湖北评书	二	宜昌市代表队
龚发达	歌乡婚礼	长阳南曲	二	宜昌地区代表队

（续表）

作　者	作　品　名　称	曲　　种	获奖等级	演　出　单　位
王家瑞	梅花记	汉川善书	二	孝感地区代表队
黄随祥 姜晋欣 杨国栋	深山护线兵	相声	二	胜利文工团
鄢家声	几度柳暗又花明	公安说鼓	三	荆州地区代表队
张君侠	三开棺	鼓书	三	孝感地区代表队
李伟业 苑庆兰	长秀姑娘	湖北评书	三	孝感地区代表队
杨泰山	鸡蛋案	湖北渔鼓	三	荆州地区代表队
陈世鑫	邻里之间	独角戏	三	武汉市业余代表队
吴效武 杨国栋	戏改拾零	相声	三	胜利文工团.
邹　立	花翁育新花	湖北道情	三	湖北省曲艺团
徐森柏	李会计戒酒	潜江说唱	三	荆州地区代表队
龙开敏	智取连环图	湖北评书	三	孝感地区代表队
张明智	农家乐	湖北大鼓	三	武汉市说唱团
徐月波	姑娘当上鸭司令	碟子曲	三	荆州地区代表队
黄孝春	三提柳亚卿	湖北大鼓	三	孝感地区代表队
代世民	峰回路转	湖北评书	三	黄冈地区代表队
李玉柱	餐车捕蛇	快板书	三	武汉市业余代表队
陈顺华	特制药方	湖北评书	三	沙市市代表队

湖北省一九八二年第二届“百花书会”表演奖名单

表演者	节目名称	曲种	获奖等级	演出单位
何祚欢	彩电风波	湖北评书	一	武汉市说唱团
史琳 杨子春	体坛新曲	单弦	一	胜利文工团
何忠华	宫变	湖北小曲	一	湖北省曲艺团
张承葵 刘晓倩	我的她	大鼓	一	胜利文工团
袁新秀	白虎剑	长阳南曲	一	宜昌地区代表队
沈兴亚	苕老俵	说鼓子	一	荆州地区代表队
杨国栋 吴效武	戏改拾零	相声	一	胜利文工团
郝桂萍	李白醉写	河南坠子	一	襄樊市代表队
牛晓文	武当山传奇	评书	一	郧阳地区代表队
张明智	农家乐	湖北大鼓	一	武汉市说唱团
黄随祥	中原战旗红	评书	二	胜利文工团
王桂荣 刘鲁琼	石磨唱新歌	河南坠子	二	胜利文工团
张玉兰	杨搏惩子	湖北评书	二	荆州地区代表队
韩崇杰	李会计戒酒	潜江说唱	二	荆州地区代表队
黄应道	三开棺	黄孝鼓书	二	孝感地区代表队

（续表）

表演者	节目名称	曲种	获奖等级	演出单位
杨永清	梅花出嫁	湖北评书	二	湖北省曲艺团
何祚喜	西游记	湖北评书	二	宜昌市代表队
陈剑华	武魂	湖北评书	二	武汉市新艺评书队
周双云	端午思亲	湖北小曲	二	湖北省曲艺团
陈佑安	孤雁寻娘记	湖北评书	二	黄冈地区代表队
毛贵娴 周艳琴	小巴钉与大铁墩	湖北小曲	二	武汉市说唱团
苏琼玲 张正丽	“贝锦卡”血溅虎门	满堂音	三	宜昌地区代表队
王恭舟 张淑静 魏道仙	梅花记	汉川善书	三	孝感地区代表队
谌孟华	开箱记	故事	三	武汉市业余代表队
谭忠兰 李祥翠 彭汉州	歌乡婚礼	长阳南曲	三	宜昌地区代表队

湖北省一九八二年第二届“百花书会”编曲奖名单

作曲者	节目名称	曲种	获奖等级	演出单位
徐世康	花翁育新苗	湖北道情	二	湖北省曲艺团
许传登	“贝锦卡”血溅虎门	满堂音	二	宜昌地区代表队
孙桂庆	鸡蛋案	湖北渔鼓	二	荆州地区代表队
张仁福	我的她	大鼓	二	胜利文工团

（续表）

作曲者	节目名称	曲种	获奖等级	演出单位
毛祖贵	几度柳暗又花明	公安说鼓	三	荆州地区代表队
王惠民	梅花记	汉川善书	三	孝感地区代表队
罗来国	李会计戒酒	潜江说唱	三	荆州地区代表队
徐月波	姑娘当上了鸭司令	碟子曲	三	荆州地区代表队
甘发新	小巴钉与大铁墩	湖北小曲	三	武汉市说唱团
陈　洪	歌乡婚礼	长阳南曲	三	宜昌地区代表队
雷明华	苕老俵	说鼓子	三	荆州地区代表队
冯书本	炭火暖人心	大调曲子	三	胜利文工团

湖北省一九八五年第三届“百花书会”创作奖名单

作者	作品名称	曲种	获奖等级	演出单位
董治平	秋风野草	坠子书	一	襄樊市代表队
陈世鑫	婆婆多	相声	一	武汉市业余代表队
刘湘松	脚印	恩施扬琴	一	鄂西自治州代表队
蒋敬生	石破天惊	湖北小曲	二	省直代表队
曲　人	赤壁涛声	湖北小曲	二	黄冈地区代表队
程要凡	桃花岛上	湖北小曲	二	黄冈地区代表队
常　恒	葬马歌	湖北小曲	二	沙市市代表队

（续表）

作　者	作　品　名　称	曲　　种	获奖等级	演　出　单　位
童光发	中秋月	湖北小曲	二	武钢代表队
唐清顺	女儿会	恩施耍耍	二	鄂西自治州代表队
高　飞 郭　超	美的价值	相声	二	省直代表队
董铁良 薛永年	巧对影片	相声	二	武汉市业余代表队
邹　立	一座丰碑	湖北道情	二	省直代表队
刘凤鸣	特保儿	相声	二	武汉市业余代表队
黄家如 李源道	忠义将军	三才板	二	宜昌地区代表队
吴积兰	半截姻缘	黄孝鼓书	二	黄冈地区代表队
舒齐全 马武怀	一个县长三个妈	碟子曲	二	荆州地区代表队
明　春 金　祥等	英雄儿女守边关	长阳南曲	二	宜昌地区代表队
冯晓文	最后通牒	湖北评书	三	武钢代表队
戴世民	丑姑娘与流浪汉	湖北评书	三	
杨本琦	不是为了爱情的爱情	湖北评书	三	沙市市代表队
陈　强	爱情的突破	湖北评书	三	
张同新	土家好汉向夔堂	恩施	三	鄂西自治州代表队
梁笑问	山里来了媳妇伢	玉莲环	三	
晓　文	雨后彩虹	二人转	三	武钢代表队
张春和	富山情	跳三鼓	三	荆州地区代表队
范理生	红棉曲	广济文曲	三	黄冈地区代表队
林　江	黄金时间	谐剧	三	

湖北省一九八五年第三届“百花书会”表演奖名单

表演者	节 目 名 称	曲 种	获奖等级	演 出 单 位
何忠华	石破天惊	湖北小曲	一	省直代表队
郝桂萍	秋风野草	河南坠子	一	襄樊市代表队
徐海玉	脚印	恩施扬琴	一	鄂西自治州代表队
田克兢	嗒嗒嘀	独角戏	一	武汉市业余代表队
董铁良 薛永年	巧对影片	相声	一	武汉市业余代表队
常琦珉	婆婆多	单口相声	二	武汉市业余代表队
袁新秀	芳芳算命	长阳南曲	二	宜昌地区代表队
周双云	黄鹤楼抒怀	湖北小曲	二	省直代表队
严锦芳	赤壁涛声	湖北小曲	二	黄冈地区代表队
李源道	忠义将军	三才板	二	宜昌地区代表队
杨永清	三侠闹京都	湖北评书	二	省直代表队
谭少泉 高 非	美的价值	相声	二	省直代表队
冯晓文	最后通牒	湖北评书	二	武钢代表队
张天炳	半截姻缘	黄孝鼓书	二	黄冈地区代表队
邹远宏	铁面财神	铜板书	二	武汉市说唱团
谭忠兰	女双刀	长阳南曲	三	宜昌地区代表队
姜志新 曾珍珍	女儿会	恩施耍耍	三	鄂西州自治区代表队

（续表）

表演者	节 目 名 称	曲 种	获奖等级	演 出 单 位
严锦芳 蔡贤慧等	桃花岛上	湖北小曲	三	黄冈地区代表队
奚佑生 熊彩兰	赵小兰照镜子	湖北小曲	三	黄冈地区代表队
王国华 刘 康	中秋月	湖北小曲	三	武钢代表队
丁忠红 邓义卫	一个县长三个妈	碟子曲	三	荆州地区代表队
郭会云	草莽秀才	坠子书	三	襄樊市代表队
毛丽娜 李建成	一座丰碑	湖北道情	三	武汉市业余代表队
刘再荣	一米零八	湖北评书	三	
陈佑安	比武除奸	湖北评书	三	黄冈地区代表队
程良湘	第一百零一个对象	湖北评书	三	
盛丁祥	买卖脚鱼	湖北评书	三	黄石市代表队
张绍勤	新风赞	山东快书	三	

湖北省一九八五年第三届“百花书会”作曲奖名单

作曲者	节 目 名 称	曲 种	获奖等级	演 出 单 位
刘正维	石破天惊	湖北小曲	一	省直代表队
张长安	黄鹤抒怀	湖北小曲	一	省直代表队
邱 克 马幼华	赤壁涛声	湖北小曲	一	黄冈地区代表队
陈世鑫	一座丰碑	湖北道情	二	武汉市业余代表队

（续表）

作曲者	节目名称	曲种	获奖等级	演出单位
邱克 马幼华	桃花岛上	湖北小曲	一	黄冈地区代表队
李源道	忠义将军	三才板	二	宜昌地区代表队
陈洪	英雄儿女守边关	长阳南曲	二	宜昌地区代表队
黄应柏	女儿会	恩施耍耍	二	鄂西州自治区代表队
陈洪	芳芳算命	长阳南曲	三	宜昌地区代表队
郭会云 徐学英	秋风野草	坠子书	三	襄樊市代表队
董骥	葬马歌	湖北小曲	三	沙市市代表队
许民	赵小兰照镜子	湖北小曲	三	黄冈地区代表队
陈为民	中秋月	湖北小曲	三	武钢代表队
汤彬	一个县长三个妈	碟子曲	三	荆州地区代表队
汤彬	猜新娘	碟子曲	三	荆州地区代表队
陈洪	女双刀	长阳南曲	三	宜昌地区代表队
丁丁	富山情	跳三鼓	三	荆州地区代表队
魏文明	水乡情	汉川善书	三	孝感地区代表队

湖北省一九八五年第三届“百花书会”伴奏奖名单

伴奏者	节目名称	曲种	获奖等级	演出单位
魏少武等	石破天惊	湖北小曲	一	省直代表队
张长安等	黄鹤楼抒怀	湖北小曲	一	省直代表队

（续表）

伴奏者	节目名称	曲种	获奖等级	演出单位
徐学荣 余家冰	秋风野草	坠子书	一	襄樊市代表队
鄂西代表队	脚印	恩施扬琴	一	鄂西自治州代表队
陈祖望等	赤壁涛声	湖北小曲	二	黄冈地区代表队
周启兴等	桃花岛上	湖北小曲	二	黄冈地区代表队
武汉市代表队	一座丰碑	湖北道情	二	武汉市代表队
鄂西代表队	忠义将军	三才板	二	鄂西自治州代表队
鄂西代表队	女儿会	恩施耍耍	三	鄂西自治州代表队
鄂西代表队	破秘记	利川小曲	三	鄂西自治州代表队
向昌明 田辉荣等	葬马歌	湖北小曲	三	沙市市代表队
武钢代表队	中秋月	湖北小曲	三	武钢代表队
黄冈代表队	赵小兰照镜子	湖北小曲	三	黄冈地区代表队
宜昌地区代表队	英雄儿女守边关	长阳南曲	三	宜昌地区代表队
宜昌地区代表队	芳芳算命	长阳南曲	三	宜昌地区代表队



传　　记





传　记

王云卿(1850—1920)　湖北评书艺人。绰号“王锯末子”。江陵县人。幼时读私塾五年,喜读小说,善言谈。清同治九年(1870)在荆州说书谋生。所说的书目是《济公传》、《说唐》、《水浒》等。不久赢得了声誉,各方邀请纷至沓来,演出最旺盛时,一天说三场书。即早堂到荆州八旗军营说书,中晚两场在沙市茶馆表演,创湖北评书艺人日演三场的高纪录。一时荆州和沙市无人不知“王锯末子”。“王锯末子”的绰号的由来其说有二。一说是当年茶馆邀聘艺人说书,不是以卖茶收入分拆,而是议定每月固定酬金付酬。一次刘家场毛家茶馆欲聘王说书,因手头拮据,无款预付,将手头屯积的锯末子(制造蚊香的原料)卖掉请他来说书。知情者便给王云卿送个绰号“王锯末子”;一说是他说书的语言流畅,恰如木匠锯木时的锯末,飘飘洒洒,纷纷扬扬,所以称他为“王锯末子”。

王云卿授徒安正发、肖启林、程大福、胡丰义四人,其中以程大福、胡丰义成就较高,是荆沙市知名评书艺人。

鲁明阶(1870—1939)　湖北评书艺人。四川万县人,为清光绪年间秀才,善武。因家道中落,于清光绪二十一年(1895)来到沙市以说书谋生并定居。演出书目有《东周列国》、《西汉演义》、《三国演义》、《唐书》、《水浒》。鲁说书忠于原著,言语近雅,表演尤为文人、长者所称道。但上座率远远不及同时期的评书艺人王云卿等。因他饱学多识,有意卖弄,叨叨絮絮,不留余味;或借题发挥,讥讽劳苦大众和有生理缺陷的人,遭人反感。同行艺人和听众对他的评价是:“十成的道艺,对成的茶客。”晚年在沙市新民街开一家茶馆,取名“可人茶社”而自营。艺徒徐剑秋、胡丰义,都是荆沙知名艺人。

钟列清(1876—1944)　长阳渔鼓艺人。长阳土家族自治县资丘镇人。

青年时因目疾失明,人称“鼓眼瞎”。在资丘镇东街开一小茶馆谋生。1911年长阳渔鼓创始人梁兴哉从宜都县来资丘镇行艺,恰好住在小茶馆隔壁,钟列清遂拜梁兴哉为师,学唱渔鼓。他虽然无法读词看书,但记忆力很强。成本的长段唱词全靠侄儿钟开华念给他听。不久侄儿被抓壮丁,他独力无法经营茶馆,只好关门,只身沿门乞唱度日。

演唱的曲目有长篇《乌盆记》、《蒙正赶斋》、《刘文龙求官》、《雷保记》及大量应酬教诲类的短篇小段。

他因残疾终身未娶，晚年贫病交加，1944 年去世，终年六十八岁。

水涌泉(1877—1971)　　河南坠子艺人。原籍河南省驻马店。十岁开始学唱道情。清光绪二十年(1894)只身来到湖北省老河口镇行艺，改学河南坠子。当时河南坠子分“东门”、“西门”两大门派。水涌泉拜西门“天”字辈艺人为师(师名不详)。本人系“外”字辈传人，取艺名为水外堂，是已知湖北省最早的河南坠子艺人。

水涌泉终生行艺于汉水中上游两岸。清末民初多在老河口、均县作场。后娶均县刘姓农家女为妻，生三子，定居于老河口。但每年仍有半年左右时间在郧县、均县、保康、南漳、谷城、襄阳、宜城、枣阳等县城、镇演出。并传艺给三个儿媳、长孙、长孙女诸后辈，时称“水家班”。为了演出方便，二十世纪三十年代在老河口自营茶馆书场。因中年后蓄须，长髯飘然，人称水胡子，茶馆也随之称为水胡子茶馆。

1950 年，水涌泉应襄樊市青年茶园邀约，卖掉了水胡子茶馆，携家定居于襄樊。

水涌泉擅演长篇大书如《杨家将》、《呼家将》、《薛家将》、《郭子仪》、《岳飞传》、《水浒传》、《大八义》、《小八义》、《七侠五义》、《狄公案》、《刘公案》、《封神榜》等。在演唱《水浒传》里诸如《十字坡》、《景阳岗》中的武松，《杨家将》中的杨延昭，《七侠五义》中的展昭、白玉堂，《岳飞传》中的岳飞等等众多长靠短打英雄武生时，常运用自己身材魁梧、长髯拂胸的条件，辅以稳健端庄的动作神态。唱腔善起“武板”，即用紧拉慢唱，吐字清晰，喷口有力的综合手段，来塑造人物形象，增强武打情节的紧张气氛。晚年八十五岁时，每演唱此类书段，听众仍十分踊跃。汉水的一些船民听众，为了不耽误听水胡子的书，有的按照他的演出日期，安排返航的日程。也有的农民挑棉花进城，售得银钱后，再专门去买票听他的书。

中华人民共和国成立以后，水涌泉积极配合中国共产党的各项政策进行宣传演出，自编自演了短小精悍的《贫农翻身》、《烟民自叹》、《唇亡齿寒》等五十余篇新书目，受到了普遍地欢迎和称赞。

至 1964 年，八十七岁时，还改编演唱了依据小说改编的长篇大书《吕梁英雄传》、《红旗谱》、《烈火金刚》和《林海雪原》。

他紧跟时代的精神受到了人们的敬重。1951 年，水涌泉当选为襄樊市人民代表大会代表；1963 年，被吸收为中国曲艺工作者协会武汉分会会员。1971 年去世，享年九十四岁。



匡玉山(1877—1965)　　湖北大鼓艺人。黄陂县人。幼时家贫，八岁帮父亲种佃田。光绪三十二年(1906)，拜黄陂县湖北大鼓艺人黄国恩为师学唱鼓书。从此走村串乡，足迹遍及汉阳、汉川、沔阳、天门、潜江、钟祥等县城乡。

清宣统二年(1910)，匡玉山因说书艰难而当兵。闲时到驻地武昌城区茶社听曲艺。他发现城市常年唱曲说书，不像农村有淡旺季

之分，只要技艺高，终归有饭吃，于是萌生重操旧业之心。毅然出了清营，暂在茶社里提篮小卖，民国七年(1918)恰逢河南来武汉的鼓书艺人丁海洲(丁铁板)在茶社演唱“打鼓京腔”，生意红火。匡玉山便向丁海洲诉说身世，求拜门下重新学艺。丁海洲见其语言诚恳，试唱小段以后，接受了他的请求。

匡玉山从老师处学会了长篇大书《东周列国》、《隋唐》、《反唐》、《月唐》、《天宝图》、《地宝图》等。独立行艺演唱时他将师傅表演“打鼓京腔”的河南语音，改为湖北语音，将伴奏乐器由半月形钢镰改用云板，将大堂鼓改为圆扁鼓。敲鼓击板，得心应手，又是本地语音，听着不别扭，听众十分欢迎。从此，丁海洲成为在湖北将“打鼓京腔”改造移植为湖北大鼓的第一位传人。他后来所表演的书目主要为长篇，计有《三国演义》、《东周列国》、《潜龙走国》、《征东》、《征西》、《北宋演义》、《南宋演义》、《金镯玉环记》、《西游记》、《刘公案》、《五老图》、《神五义》、《五女兴唐》、《乌金记》等。

民国二十七年(1938)，日本侵略军逼近武汉。匡玉山参加了武汉市民间艺人抗日宣传队，担任第三组副组长，除晚上在茶社演出，以维生计外，白天与小组艺人走上街头，演唱《卢沟落日》、《血战台儿庄》、《夫妻抗战》等短篇湖北大鼓曲目，积极宣传抗日。民国三十四年(1945)日本侵略军投降，他回到武汉的茶社演出，直至去世。



张南一(1878—1928)　湖北大鼓艺人。又名张香奎、张大曦。红安县七里坪人。八岁上学，三年后父亲病逝而辍学。随母亲流浪到红安县紫云、松树、城关等地乞讨。稍长，做过提篮小卖、扎过冥器纸活、当过学徒。闲暇时便爱听湖北大鼓，自学了一些长篇大书。十五岁自备鼓板一套，开始演唱谋生。十七八岁时，在七里坪及其周围地区已小有名气。于是开始到麻城、黄冈、黄陂等县及武汉市演出，还到过毗邻的河南省和安徽省部分地区行艺。每年只在春节前回家探望老母并为乡亲们演出。所演的曲目主要有长篇大书《七剑十三侠》、《大八义》、《小八义》、《响马传》等。他在表演时常穿蓝色长衫，群众称他为蓝衣先生。

民国十五年(1926)，中国共产党地方组织在七里坪一带开展秘密工作，组织发动农民运动。张南一毅然投身革命，以鼓书艺人的公开身份，利用说书的形式，走村串户，向群众宣传革命道理。民国十六年(1927)九月，中国共产党黄安县委在七里坪召开会议，贯彻中央“八·七”会议精神以后，张南一任东岳府防务会审判庭庭长。后又任柳林河防务会宣传股股长。从此他的宣传活动更加频繁和广泛。民国十六年(1927)十一月，他与农民武装一道，参加了“黄麻起义”，一举攻占了黄安县城。民国十七年(1928)三月，国民党十二军营长路金川率兵向七里坪反扑。农民武装向山区转移时，张南一请求留下坚持地下工作。利用艺人公开身份和做纸活、当学徒时的朋友关系，探听敌方虚实与动向，为山中的农民赤卫队当耳目。敌人侦知张南一是农民赤卫队的领导之一，便一面悬赏缉拿，一面四出搜捕，都

没有奏效。路金川于是带领三百名士兵，包围柳林河后，直扑张南一居住的村庄。乡亲们将正在病中的张南一藏匿起来。路金川不甘心扑空，将全村人集中起来，逼交张南一，并以烧村杀人相威胁。乡亲们沉默冷对，不发一言。路金川恼羞成怒，命令士兵举枪对准了群众。在千钧一发之际，张南一挺身而出。

落入敌手后，面对路金川的威逼利诱，他坚贞不屈。敌人无法从他口中得到任何机密，便将他带到七里坪小南门，用铅丝穿透锁骨和脚板，用活埋逼讯口供，反遭张南一破口大骂。敌人先割了他的舌头，后枪杀了他。牺牲时年仅五十岁。中华人民共和国成立后，人民政府为了纪念他，改小南门名为南一门，将他的事迹刻成碑文，竖在南一门旁。

丁其伦(1882—1976)　　打锣鼓艺人。远安县花林寺镇新安村人。

幼时家贫，父亲丁发志在县城当店员，业余常为锣鼓班编写词本。兄长丁其顺也爱演唱打锣鼓，能自编自唱。他在父兄的熏陶下，很爱好打锣鼓，善编七字句唱词。后来父亲去世，兄长因考场失意而出家当了道士，家中生计困难，他便从事演唱打锣鼓谋生。

丁其伦所演唱的打锣鼓曲目，多据民间故事、传说改编。代表作如《刘仕进解粮》等，流传于远安、宜昌、当阳三县。每当春播时，农户均以能邀到他领衔的“丁氏锣鼓班”到劳动现场演唱为荣。他凭着一副好歌喉，每年从农历二月犁田到八月收包谷，几乎没有停歇过。

丁其伦不但演唱打锣鼓，农闲时还参加地花鼓即耍耍表演。《站花墙》、《蓝桥汲水》等是其拿手节目。遇有老人去世，还跟随当道士的兄长到灵堂跳丧鼓。

1954年，丁其伦参加了“远安县民间吹打乐文艺会演”，获表演一等奖。1962年参加宜昌地区民间文艺代表队，赴省汇报表演。1963年湖北人民广播电台邀请丁氏锣鼓班(即他及他带领的两个儿子)到电台录音，共录制了打锣鼓《卖花记》、《扬歌带戏》等十七个曲目和吹奏乐《远安吹锣鼓》。

王海元(1886—1957)　　汉川善书艺人。汉川县马口镇人。幼年曾读私塾四年，课余时喜爱听善书，十五岁时便参加马口镇季节性的善书业余演出，宣讲何文甫编写的《一口血》，声情并茂，成为有名声的半农半艺善书先生。二十岁拜杨桂卿为师，学习善书宣讲，每年农历七月中元节前后，随师演出，掌握案卷(曲目)逐渐增多。后在马口镇晋和茶楼、梁敬保茶社坐堂表演，逐步成为善书职业艺人。当时汉川县知名善书艺人辈出，以过境的汉水为界，水南的谓之为南派，水北的为北派。知名艺人“南有三王(王海元、王卓夫、王新三)，北有陈潘(陈宗福、潘炳学)”。王海元为“三王”之首。

民国二十年(1931)汉川县发生严重水灾，许多善书艺人逃荒进入武汉市，在汉阳黑山施粥厂接受救济。稍后，艺人们纷纷进入茶社献艺。从此汉川善书开拓了大城市演出阵地。民国二十三年(1934)王海元也进入武汉市，首演于汉阳区鹦鹉洲两湖茶社。当时湖北评书陈派创始人陈树棠也在鹦鹉洲说书，他们二人遂成挚友，经常在一起切磋技艺。陈树棠曾

向王海元建议：善书中篇曲目多，如欲坐堂表演使收入相对稳定，应该推出长篇大书，连堂宣讲，避免上座率起伏；善书平铺直叙，缺少“扣子”。评书“艺人想吃饭，‘扣子’功一半。”之说可借鉴；汉川善书的乡音较浓，关键的语言可以使用武汉方言，使听众易懂。王海元虚怀若谷，听取了陈的建议，并学习湖北评书的某些长处。次年他进入汉口三署街赢台茶社表演，推出根据通俗小说改编的同名汉川善书《华丽缘》，连堂宣讲。在宣讲其中“孟丽君脱靴”一折时，采用了设置“扣子”的手法，说了三堂书，“靴”还没有脱下来。听众饶有兴味地说：“王海元的靴真难脱，每天要我们送茶钱来！”王海元在赢台茶社从民国二十四年(1935)到民国三十二年(1943)连续表演了八年，创武汉市善书、评书艺人在一个阵地稳定演出时间最长的纪录。民国二十五年(1936)汉口市成立评书宣讲公会。王海元任公会善书组组长。并亲授儿子王保罗继承其汉川善书宣讲艺术。



容宗圣(1886—1960)　　湖北评书艺人。武汉市青山乡人。九岁起读私塾四年。十四岁随父到武昌大成路火巷口卖小菜。闲暇时喜听评书。十九岁父亲去世，难以继续卖菜，遂拜评书艺人杨云山学习评书。两年后，单独摆场说书。二十五岁以后，评讲技艺渐入佳境，善于说妇女题材书目，他表演的长篇大书《再生缘》、《天雨花》等，因有自己编创的若干情节插入其中，丰富了原有故事，为听众所欢迎，被誉为“家常笔圣手”，并称他的说表为“容派”评书。容宗圣的代表书目是《五蟒忠孝图》。常演的长篇大书主要有《精忠传》、《狄青传》、《说唐》、《封神榜》、《瓦岗寨》等。授徒田汉卿、李少霆、张静明等，再传艺徒有江华忠、叶惠民、韩振华、李天星、杜金山、崔应龙、刘玉叔等。民国二十二年(1933)，容宗圣曾任汉口评书改良研究会编辑委员。



赵保亭(1887—1960)　　湖北大鼓艺人。孝感县人。八岁时帮人放牛，十二岁帮父亲种佃田。十六岁拜同乡湖北大鼓艺人刘惠卿为师学艺。三年后辞师走乡串村独立行艺。

清光绪三十三年(1907)赵保亭从孝感县出发，顺平汉铁路南下进入武汉市，在武昌黄鹤楼、汉口集稼嘴、济生堂、五马路一带撂地演唱。他中气充沛、嗓音嘹亮，听者日众，不久便有茶社邀请。他进入茶社演出的长篇大书有《临潼斗宝》、《五虎平南》、《五虎平西》、《大八义》、《小八义》、《岳飞传》、《济公传》、《祝公案》、《彭公案》、《施公案》等。因收入稳定，定居武汉市球场街。

赵保亭在长期行艺过程中，创造了“慢唱快打”、“快唱慢打”、“悲腔轻打”、“喜腔连打”四种鼓板击打法。

艺徒有胡明朗、陈韻卿(女)。

覃秉令(1889—1966)　长阳南曲艺人。长阳土家族自治县资丘镇柿贝村人。土家族。少年时从父学唱长阳南曲。掌握了数十个曲目。他长于演唱《游江》一类咏物抒情的传统曲段。演唱以板式严谨、唱腔质朴为特点。以演唱长阳南曲"北调"著称。在长阳、五峰县享有盛名。晚年时,群众尊称他为"令老"。

覃秉令是半农半艺艺人,除在长阳、五峰县山乡中为农户的喜庆场合演唱外,闲时身背三弦活动于长阳、五峰县毗邻地区,并在天池河一带传艺授徒。1962 年湖北省文化事业管理局曲艺工作组及长阳土家族自治县文化主管部门对传统长阳南曲进行挖掘整理时,时年七十三岁的覃秉令欣然应邀献艺,传谱传词,并将四代祖传,保留了约一百五十余年的小三弦赠给长阳土家族自治县文化馆作为文物保存。

1962 年至 1963 年间,长阳歌舞团演员袁新秀、谭宗兰、陈洪多次到覃秉令家中,登门求教。他将当家曲目《悲秋》等教给他们,使长阳南曲仅存的"北调"曲目得以保存。

许　清(1890—1958)　襄阳大鼓艺人。襄樊市樊城人。十九岁拜樊城襄阳大鼓艺人徐师傅(名不详)学艺。他嗓音好,口齿清,肯苦练,很快能演唱短篇曲目《王员外休妻》、《尤三姐拜寿》、《浪子哭庙》和《大小姐骗娘家》等。出师后开始演唱长篇大书《三侠五义》、《包公案》、《彭公案》、《大八义》、《小八义》等。民国十八年(1929),他在樊城金火巷买下一片铺面,开小杂货店,离开曲坛。

民国二十九年(1940),日寇烧毁了他的家,他逃难到了均县,重新拿起鼓板,再唱襄阳大鼓。并收流浪乞讨的年轻盲人李四辈、马聚荣、严让才为徒,尽心传艺。后师徒分别辗转于襄樊、均县、老河口、谷城、枣阳等县村镇表演。对襄阳大鼓在鄂西北的流传和发展起到一定的作用。

谭小毛(1890—1964)　湖北小曲艺人。沔阳县彭场镇人。自幼双目失明,十岁时拜湖北小曲艺人蓝方为师学拉二胡和唱小曲。十五岁在沔阳县彭场镇文昌阁茶楼坐唱,演唱曲目有《扫松》、《云楼会》、《双下山》、《青风亭》等。最拿手的曲目为《百花亭》、《酒醉花魁》、《白牡丹》、《洛阳桥》和《三门街》。民国十三年(1924)在天门县岳口镇蓬莱茶馆演出时,参加石双生组织的"八音公会"。演唱足迹遍及沔阳、天门、江陵、沙市、监利、洪湖等县(市)城镇茶馆及农村村庄。中华人民共和国成立以后,被邀聘到沔阳县文工团担任湖北小曲教师。

陈德超(1891—1966)　当阳扇子戏艺人。当阳县半月镇人。十三岁学艺,后与枝江县问安镇李保成搭班表演。流动演出于当阳、枝江县、半月镇及问安镇一带城乡。陈德超不但精于扇子戏而且会唱楠管。儿子陈传林受其家传,与父亲合作演出《八宝图》、《朱氏割肝》、《八仙过海》、《穷户拜年》、《湘子化斋》、《余文榜算命》等曲目。

万能申(1893—1970)　跳三鼓艺人。原籍兴山县,1958 年迁居远安县河口乡高河村。幼年入私塾读书,乡民中遇有老人去世时,常请他写唱祭文。久之逐渐迷恋丧事中的

讲唱书文。三十岁时正式拜万炳三为师当上了跳三鼓歌师。

当时乡中的保甲长,见他有些文化,能言善说,要他放弃当歌师,加入保甲,充当保丁,并以抓他当壮丁相要挟。被他拒绝后,保甲长便暗中唆使歹徒将他家抢劫一空。在家乡无法立足,他便干起了小本贩丝的买卖、以贩卖丝货遍走南漳、保康、宜昌、当阳、荆门诸县许多村镇。

每到一处,他撂下货担子便开口演唱。所唱内容多据《三国演义》、《水浒传》、《封神榜》、《西游记》等改编。有时连唱几天几夜仍然歌声嘹亮,群众说他"好板腔、好嗓子"。各地歌师也都十分敬羡,纷纷向他学习。他就这样贩丝唱曲,一直到二十世纪六十年代。

晚年所唱代表性曲目有《薛刚反唐》、《济公传》和《罗成打混》。跳三鼓艺人向他学艺者单只高河村便有李万高、谭朝富等十余人。

刘元孝(1893—1964)　　楠管艺人。外号刘泡皮。枝江县百里洲乡曹家河村人。世代为贫农。七岁帮人放牛,十四岁到枝江县问安镇陈家板桥打短工,同渔鼓艺人陈统篁和杨某(佚名。外号杨肿腿)一同做工。工余饭后,常听陈统篁、杨肿腿给人唱书,很有兴趣。于是拜陈统篁为师学唱渔鼓。十八岁辞师回百里洲行艺谋生。两年后,听说枝江县董市镇楠管艺人张金山创立了楠管门户,于是到董市镇拜张金山改学楠管。因为他有演唱渔鼓的基础,学习楠管艺事大进。后重回百里洲走村串户,演唱楠管。他在行艺过程中,博采师辈各家之长,与师兄弟周发祥、张传茂等经常切磋技艺。他们从松滋县民歌中,吸取旋律,使节奏平稳流畅。又从民间吟诵、哭丧、吊孝的哭唱中,吸取悲伤腔调,糅入楠管〔悲腔〕中,形成楠管二腔四板中〔悲腔〕的主干。民间流传说:"百里洲上一条堤,曹河出个刘泡皮;家业一响口一开,听得泪水像决堤。"刘元孝五十岁开始收徒传艺,受业艺徒有李克林、杨大清、杨安新等。

江云卿(1893—1969)　　湖北评书艺人。孝感县人。七岁入私塾读书。十三岁因家贫穷,外出求职无着,一路流浪到沙市,帮评书艺人鲁明阶收钱,晚上在露天书场照管板凳,鲁明阶见他年少诚实,口齿尚好,遂传授他长篇大书《燕王扫北》。江云卿遂拜鲁明阶为师。十七岁时,他辞别师傅到公安、石首等县单独行艺。二十岁到天门县说书,当地评书艺人蒋椿山见其说书才能不凡,唯独对其书目《燕王扫北》颇有意见,遂帮其将不符合历史情况的穿插、语言予以删除、补正,重新调整关目结构,并改书名为《走马建国》。因此江云卿再拜蒋椿山为师。二十三岁时,他进入武汉市,在汉口评讲《江湖奇侠传》(又名《火烧红莲寺》),为了一炮打响,采用"当中开花"的结构,第一堂书便说《火烧红莲寺》,相机倒笔补说前情,使得故事情节紧凑热闹,很具吸引力,以致茶社连连满座。听众因此赠他外号"落地红"。从此江云卿在汉口定居,又拜在汉口说书的四川万县籍评书艺人傅秉章为师,将评书川江路



子的评表技艺溶入《走马建国》的表演中，逐渐形成了粗犷的风格。在书目情节的处理上，他喜用双线结构故事，如《走马建国》，第一回以南京宫廷中建文君“凤尾接龙须”关目开端，第二回另以北京燕王朱棣“觊觎江山”另起一头。两线均围绕燕王南下夺取江山，挥戈北上扫除异己为中心事件展开矛盾。听众对这种结构章法，称为“鸳鸯册子”。与通常艺人们单线发展故事“一线穿珠”的传统结构迥异，独树一帜。

民国二十二年(1933)，江云卿在武昌八铺街乐园茶社，根据通俗小说《清宫十三朝》，口头编讲《大清传》，较之原小说增添了大量即兴创作的奇巧情节和市井生活，效果褒贬不一。褒者认为“能捏花成朵，闲谈也是书”。贬者说是“随风抓”！他本人却一直坚持这种临堂口编的方法说书，大量听众也爱他的“野书”(书外书)，上座率长期良好，被公认为“江派”评书。

江云卿传徒甚众。主要的有周汉卿、鲁柏林、王鹤舫、王耀文、余本才等十二人。

民国二十五年(1936)江云卿曾当选汉口市评书宣讲公会常务理事；1950 年 3 月，被选为武汉市戏曲改进协会曲艺分会副主席；1963 年 5 月起曾任武汉市新艺评书队队长。

陈宗福(1894—1972)　　汉川善书艺人。汉川县城关镇人。幼时读私塾五年，十二岁到汉口某中药店当学徒。清宣统三年(1911)武昌首义，清廷派冯国璋率兵南下反扑，纵火焚烧汉口。陈宗福因药店被毁，失业逃回汉川县拜善书艺人吴天泽为师，学习宣讲善书。出师后与师弟潘炳学组班演出。期间常向知名善书艺人蔡福喜请教，宣讲时感情充沛，尤擅表演悲欢离合的故事，代表书目是《哭长城》，听众说听陈宗福的《哭长城》，要多带几块手帕。

陈宗福改编的善书案卷(书目)《龙须面》、《天宝图》、《地宝图》被善书艺人们广泛采用，流传于汉川、汉阳、天门、沔阳、潜江、荆市、沙市、宜昌等县市。民国三十三年(1944)收徒卢维琴。

聂介轩(1894—1960)　　恩施扬琴艺人。咸丰县人。幼年读诗书有过目成诵之誉。因常常夜读，受油灯烟薰染目疾不治，致使两眼失明。十六岁时，为谋生计，参加清水塘羊头山黄二家木偶剧班当伴奏乐师，结识了艺人石搭搭。向石搭搭学会了恩施扬琴的全部曲牌，掌握了扬琴、京二胡、碗琴、三弦、月琴多种乐器的演奏技法。从此经常自敲自唱演出恩施扬琴。成为咸丰县知名艺人。民国十九年(1930)起，他与叔父聂祖康倡导成立“伯牙书会”，邀约恩施扬琴艺人和业余爱好者于每年农历八月十五日聚会演唱，交流技艺。

程大福(1894—1935)　　湖北评书艺人。祖籍咸宁。后随父于清同治年间定居沙市。幼时酷爱听书。民国二年(1913)拜王云卿为师，后以讲公案书著称。所说影响最大者为《济公传》。一般艺人评讲《济公传》连讲三个月，他可连讲一年。听众称他是“活济公”，并评价他的表演“诙谐来配合，跌宕趣味足”、“巧笔风卷云，满堂笑声足”。民国十七年(1928)国民党驻沙市部队中某师长聘他讲《彭公案》，持续月余，每晚付银元一元。慕名向

他拜师学艺者较多，他仅收徒陈凤秋、赵必泉、李尚林、戈德明四人。1935年因逢水灾，受寒染时疫病故，年仅四十一岁。



韩子康(1894—1962)　相声艺人兼演评书。原名韩康，号颖叔。北京大兴县人，满族。八岁入私塾读书，十一岁进崇实中学，因父亲失业而辍学，当过兵，做过小生意。民国七年(1918)始，业余表演相声。从民国十一年(1922)起下海表演，辗转于河南开封、山东济南和江苏南京行艺。其间曾返北京与张继尧搭档表演。

1951年，他在南京参加了艺联鼓书社，随后来武汉市民众乐园曲艺厅表演，主要为王树田捧哏，有时也表演单口相声。并定居武汉。1952年10月参加中国人民第二届赴朝慰问团，与王树田合作表演相声，慰问中国人民志愿军。

韩子康在民众乐园常演的节目有《日遭三险》、《写春联》、《挂戏票》、《三字经》、《打油诗》等。自1954年以后，除精心致力于表演以外，还整理、新编、创作相声曲本和撰写理论文章。发表的相声曲本主要有《说祖国》、《学说普通话》、《阎王请医》、《怯跟班》、《对春联》等。

1956年至1959年，湖北人民广播电台录音广播了他表演的单口相声《乾隆下江南》，对口相声《枉费心机》和评书《舌战群儒》、《草船借箭》、《红军强渡大渡河》等。

1959年湖北省文化事业管理局聘请韩子康担任湖北省民间歌舞团训练班曲艺队教师，致力于教学工作，亲传弟子为薛永年。

段化之(1895—1952)　扬歌带戏艺人。又名段新大。宜昌县鸦鹊岭镇赵河村人。十八岁时拜本村艺人刘东山为师。学艺期间兼攻锣鼓唢呐，出师后挑班演出于宜昌、当阳、枝江交界农村。常演的曲目故事源于“二十四孝”者居多，如《郭巨埋儿》、《孟宗哭竹》、《王祥卧冰》、《莱子娱亲》和《七仙女下凡》等。

1951年段化之参加“宜昌县民间文艺会演”，与冯玉臣搭档表演《梁山伯与祝英台》，获表演奖。

段化之一生共领衔五个扬歌带戏班子授徒常方轩、王丙南等二十四人。第三代传人常克雄、常克杰等也都为知名艺人。



陈树棠(1896—1971)　湖北评书艺人。武昌县人。八岁入小学读书。十二岁因家道中落辍学，十四岁拜汉阳鹦鹉洲评书艺人刘维洲(外号老猴子)为师学艺。二十岁在武昌鲇鱼套开堂说书首演书目是《锤震四平山》。二十九岁时在汉口联记茶社评讲长篇大书《洪杨豪侠传》，名声鹊起。民国十五年(1926)《武汉时事白话报》对他的评书表演，曾以“评书魁首”为标题作了报导，其中有“娓娓清谈，引

人入胜……”的评价。听众感其说书，颇神似乃师刘维洲，赠外号为“小猴子”。

民国二十五年(1936)，汉口清芬路美成戏院的汉剧班，根据陈树棠评讲的《洪杨豪侠传》故事编演了连台本戏《洪秀全与杨秀清》。并邀请他担任编剧与导演，给汉剧演员说戏。

陈树棠继承了刘维洲大量写景和开相的韵文赞赋(书套子)，在评讲中信手拈来，运用得体。为了将书说好，他在社会上广交朋友，与工农商学各界及僧道等，都有联络。积累了许多掌故轶闻，贯串于书目内容之中。他说书讲求“事必有据，人必有根”。形成了细致、周密的评讲风格，被听众誉为“陈派”评书。

陈树棠评讲的书目，以《五老图》为代表作，口头整理有前辈艺人李福全编演的《文武双官图》，并传授给艺徒夏玉卿、李少霆、黄少山、王仪轩、傅静轩等人。常说的书目还有《孙庞斗智》、《红书剑》、《东西汉》等。

陈树棠曾于民国三十四年(1945)任武汉市评书宣讲公会理事长。1952年任武汉市戏曲改进协会曲艺分会武昌支会主任。

胡丰义(1896—1952)　湖北评书艺人。沙市市人。幼时读私塾十年。后数度到店铺充当学徒，但对做生意无兴趣，迷恋听书和读书。民国七年(1918)经评书艺人程大福介绍，拜王云卿(外号王锯末子)学习评书。初登书坛时，因为没有名气，连遭几家茶社婉言拒邀，故离开沙市，到江陵县岑河、公安县黄金口一带说书。稍后，又到宜昌市、汉口市大码头行艺。在汉口时，他与湖北评书陈派创始人陈树棠结为“换帖”兄弟，虚心求教，勤学苦练，艺事大进。返回沙市以后，再拜鲁明阶为师，学习鲁的当家书《三国演义》和《水浒》。集王云卿、鲁明阶两师之长，终于声誉大振。他所坐堂评讲的茶社，有时因听众拥挤，常有挤坏房屋设备的情况发生，故听众戏称他是“拆房子大王”。

胡丰义说评书举手投足，皆合规范，听众赞誉他为“文武不挡，说演俱佳”的“金膀子”(名角之意)。艺徒有肖厚卿、许步洲、陈明清等。1950年，他曾任沙市市戏曲改进互助会主席。

胡福全(1896—1968)　汉川善书艺人。沔阳县西流河人。幼读私塾五年，十八岁拜沔阳县善书艺人金朗清为师，学习表演善书的宣讲答对。跟师三年后，自带艺徒邵金香联手演出，常演的书目有《五子哭坟》、《安安送米》、《牙痕记》、《蜜蜂计》等。每年农历七月十五日前后接受民间祭祖讲善书，是演出的旺季。平时多在仙桃镇露天摆场或茶馆演出。他的表演注重语言清晰，以情感动人。一次在沔阳县彭场镇演出，正逢天沔花鼓戏知名演员谢春臣(外号赛湖北)也在本镇坐唱，已购戏票的观众张裁缝，闻知胡福全也在另一处搭台讲善书，便退了戏票去听善书。镇上知此事者，便编了句顺口溜说：“不怕赛湖北唱得糯(能粘住观众之意)，不如胡先生站着说。”

郑象培(1897—1949)　湖北渔鼓艺人。天门县横林镇人。早年曾当过塾师，人称象培先生。他爱好文艺，凡有戏曲、曲艺表演，每次必看，看后不是记下几段词，便是学会几句

腔，时间长了，无师自通。父亲见他学艺有望，加上家道中落，在他十七岁时让他拜湖北渔鼓艺人李清明为师学艺。三年后，他便独立门户行艺。

郑象培坐堂茶馆演唱的曲目多为长篇大书如《东周列国》、《说唐》、《说岳》、《三门街》、《征西》、《彭公案》、《施公案》、《七侠五义》等。唱堂会则多为中篇曲目如《八仙过海》、《刘海砍樵》、《杨泗将军》、《唐明皇游月宫》、《白蛇传》、《火焚棉山》等。贺喜赶场则演唱短篇或即兴编唱以为讨彩。他的嗓音条件不十分好，但能以说兼唱扬长避短，刻意展示"说"的口才，注重塑造人物。他将人物形象用二十六个字来概括，即："王公贵，文臣雅，武将威猛，英雄豪，丑人趣，书生呆，佞臣奸险，闺门俏。"

江汉平原的渔鼓与皮影合流以后，二十五岁的郑象培便能熟练地掌握皮影戏的打击乐。演出时他主要伴唱"上扦子"。演唱区域以天门、沔阳、潜江县为中心，不断向四周扩展到京山、随州、江陵、枝江、汉阳、汉川等县，还跨省到湖南的南县、华容等县。他从三十五岁起，开始将所熟悉曲目中各类人物的"站引"、"独白"、"诗曰"、"赞子"都分类记录下来，还将单篇曲目如《韩湘子化斋》、《八仙过海》等三十多篇记录下来，传给后学。

郑象培四十岁倒嗓，只好在家授徒兼当中医治病。他授徒王金宝、陈月亭、杨双林、郑祖发等十余人。其中以杨双林成就最大，杨不但继承了师傅文雅洒脱的表演风格，而且在拍打渔鼓筒的技法上颇多创新，如有"单指滚"、"双指滚"、"单板"、"双板"等等，成为江汉平原上知名的一根渔鼓筒。

王直夫(1898—1984)　大调曲子艺人。老河口市人。出身于三代祖传中医外科世家，自幼酷爱音乐。后来既是鄂西北、老河口市知名的中医外科医生，又是中国音乐家协会湖北分会理事。

王直夫十三岁时，已是吹奏洞箫的能手，同时开始学习三弦和大调曲子。十五岁开始学习古筝，师从李瞎娃儿。在四年多的学习期间，李瞎娃儿向他传授了《闯王遗恨》、《黛玉悲秋》等三十多个唱段和《高山流水》、《打雁》等三十八首板头曲。他还经常向老河口隆兴山货行掌柜、外号"弦子大夫"的刘子廷学习三弦。伴奏大调曲子时的双连环扣指法独具特色。以致河南南阳、邓县、洛阳等地许多曲坛高手慕名来访，切磋技艺。

民国五年(1916)，河南被称为"曲子圣人"的汤印侯率几位三弦名手和唱大调曲子的艺人来访王直夫。客人"以曲会友"，意在测试一下王直夫的伴奏水平。双方在切磋技艺时，由客人演唱，主人伴奏。客方唱得巧妙，很想甩掉伴奏的弦子，主方的伴奏也很巧妙，唱到哪里便跟到哪里，起到"烘云托月"的效果。汤印侯等心悦诚服，拱手称赞。同年，河南古筝演奏家曹东扶来老河口市，因佩服王直夫的技艺，遂成艺友，常来常往。每当曹东扶来时，许多民间艺人和业余爱好者以曹东扶、王直夫为核心，纷纷"以曲会友"，投师学艺。

1950 年秋，王直夫和金殿臣、徐东山等人发起成立了"老河口国乐研究社"，演唱、研究和交流大调曲子。1954 至 1956 年，该社演唱的大调曲子参加了历届省、地区文艺汇演，

均获好评。1955年王直夫参加湖北省文艺汇演时，恰逢德国音乐家来访，客人对他的三弦和古筝演奏，赞不绝口，并请求学习。经湖北省文化事业管理局安排，他在中南音乐专科学校（今武汉音乐学院）给德国客人教授了大调曲子《高山流水》、《陈杏元落院》、《闺中怨》、《苏武思乡》等曲目中的曲牌。

王直夫诲人不倦，无论在曲艺演出场所或在家中，有人求教，必尽心传艺。晚年还收有女弟子余家冰。1966年"文化大革命"开始后，"老河口国乐研究社"被解散。进入晚年后，王直夫以八十多的高龄，配合有关文化部门挖掘、整理大调曲子艺术，并将主要曲牌记录成册，为保留大调曲子艺术做了大量工作。

戈德明（1898—1969）　湖北评书艺人。年轻时以做手工卷烟谋生，业余酷爱听书。二十二岁时拜程大福为师，学习评书表演。其评讲的代表书目为《童海川》、《三侠八俊十二雄》等。他评讲时以嗓音宏亮、语言流畅、长于"贯口"而名噪一时。听众将他与胡丰义、许步洲并称为沙市的湖北评书"三鼎甲"。

戈德明授徒陈以超、李修身、李海波、马士德四人。徒孙邓成发、陈轮忠、马久裕等是荆沙一带知名的湖北评书艺人。

陈秀珊（1898—1966）　湖北大鼓艺人。新洲县人。八岁在乡间放牛，十岁帮种田大户打短工，二十岁拜新洲县湖北大鼓艺人李维洲学艺，在新洲县和阳逻一带走村串乡行艺。民国十四年（1925），他从阳逻溯长江而上，沿途演唱进入武汉市。在武昌黄鹤楼、汉阳归元寺、汉口五马路一带撂地表演。常演的长篇大书有《粉妆楼》、《东周列国》、《水浒》、《双珠凤》、《金钗玉环记》等二十余部。

抗日战争开始后，国民党汉口市党部派林荣葵到汉口市评书宣讲公会号召民间艺人宣传抗日。同年2月由三十七位湖北评书和湖北大鼓艺人组成了"汉口市民间艺人抗日宣传队"，由陈秀珊任队长。他带领宣传队在武汉三镇街头巷尾宣传"守土抗战，人人有责"、"有钱出钱，有力出力"。并编唱了《台儿庄大捷》、《轰炸出云舰》、《送子上前线》等曲目。

民国二十七年（1938），武汉告急。陈秀珊率领队员向广西桂林撤退，沿途宣传抗战，也演唱长篇大书，并自筹旅费和生活开支。

长途跋涉中有的队员走失，有的队员生病掉队。陈秀珊偕女儿陈颤卿流落贵阳市，因受语言限制，湖北大鼓没有听众，只好白天上街拉板车，晚上找空地宣传演唱。日本侵略军投降后，陈秀珊父女回到武汉。国民党汉口市党部对他率领的民间艺人抗日宣传队及其事迹，发了一纸奖状，以资肯定。

中华人民共和国成立后，陈秀珊参加了武汉市新艺评书队，自编自唱新曲目《翻身乐》、《增产节约》、《人民当家好》等并随新艺评书队小分队赴麻城县宋埠镇等地演出。其间《增产节约》被麻城县广播站录音广播。

吕耀轩(1900—1959)　　扬歌带戏艺人。又名吕老幺。原籍宜昌县鸦鹊岭镇段嘴村。七岁入私塾,读书十年。十八岁开始在家乡教私塾。他喜爱民间说唱,业余常在乡亲中演唱扬歌带戏。二十岁师从二叔吕大志学艺三个月后便能挑班领衔表演。同时又拜师李德禄兼学花鼓戏和皮影戏且都具备了一定的技艺,成为宜昌、当阳、枝江、枝城等县有名的民间艺人。

1930 年,吕耀轩弃教从艺,自行编写和整理了扬歌带戏唱本多种。所作曲本均亲自缮写,装帧整洁,字迹工整,而且随文注明了板腔名称、锣鼓经和工尺谱。这些曲本少数流落民间,大部分在"文化大革命"中被焚毁。吕耀轩传徒不多,惟一的弟子吕发榜终生与乃师合作行艺。

何庆煜(1900—1981)　　单弦弦师。北京市人。父何志诚为单弦艺人。他七岁从父习唱小段。十岁拜天津单弦伴奏艺人韩永禄为师,学弹三弦。十五岁便能为其父的演唱伴奏。后随父辗转于北京、天津、唐山、沈阳等城市行艺。自从与女单弦艺人何砚樵结婚后,专为妻子的演唱伴奏。

1947 年,何庆煜在南京组建艺联鼓书社,邀约了知名曲艺艺人刘宝瑞、高元钧、苏文茂、肖玉兰(女)、小兰英等,先后在南京、上海演出。1950 年再度组织知名艺人王树田、康立本、杨松林、唐大凤(女)、张韵霞(女)等来汉口民众曲艺厅演出,同时定居武汉。先后为其妻伴奏《金山寺》、《李陵碑》、《高老庄》及"三国"曲目达一百五十余段。并为新编单弦《青年英雄潘天炎》、《城乡乐》、《疗病记》、《劳动伴侣》等三十余个曲目设计唱腔。

胡伯川(1900—1963)　　公安道情艺人。松滋县蚂蚁坡人。八岁帮人放牛,十岁拜枝江县百里洲道情艺人戴师傅(佚名)学艺。半年后,在松滋、枝江县沿门乞唱。十六岁到湖南津市再拜道情艺人王师傅(佚名)学唱中短篇曲目《合同记》、《拾罗裙》、《九美图》、《蜜蜂计》、《四下河南》等,流动行艺于公安、石首、松滋、江陵、枝江、宜都等县。

民国十九年(1930)定居于公安县黄金口。并开始蹲茶馆演唱长篇大书《杨家将》、《呼家将》、《精忠说岳》、《水泊梁山》等。生活较以前渐趋稳定,于是传艺授徒毛传铭、李玉莲、周华清、魏天春、徐鼎华等。这些艺徒再授徒邓辉琼、金原高、邹鹏、陈春芳、朱义华等。截至 1985 年,公安道情一百余人的师承关系,基本上都可上溯到胡伯川名下,他因而被尊称为师祖。

傅连笑(1900—1958)　　单口相声艺人。本名傅达科,外号傅瞎子。宜昌市人。少年时在匹头号当学徒,后到天津学演新剧(文明戏),继而改学单口相声。先后在北京天桥、武昌黄鹤楼、汉口大智门、沙市便河等地献艺。抗日战争期间,辗转于四川重庆、泸州、万县、涪陵等地演出。抗战胜利后,回到宜昌市。他的相声表演采用宜昌方言,并将自编自演的曲目《小纲鉴》、《人之初》、《歪讲三字经》等石印成小册子,随演出兜售。代表曲目有《对对子》、《戏迷开药方》、《皮匠做官》等。新编演曲目有《麻皮(黄)金荣》、《蒋介石开拍卖行》等。

1949年中华人民共和国成立后，他加入了宜昌市曲艺队，后受宜昌市广播站邀约多次，直播演出。

潘炳学(1900—1976)　汉川善书艺人。汉川县城关镇人。塾师出身，二十岁拜吴天泽为师。他音色清润，善于表现妇女角色。他和师兄陈宗福搭伙宣讲《董永卖身》时，陈宗福的董永表情憨厚诚实，潘炳学的七仙女却是含情脉脉，表情细腻。听众赞誉他师兄弟是汉川善书的“鸳鸯对子”。

潘炳学的代表曲目有《珍珠塔》、《安安送米》、《五子哭坟》等。民国二十五年(1936)他进入武汉市，在汉口皇经堂吴瑞记茶社、自治一街黄天佑茶社等处演出。民国二十七年(1938)武汉沦陷，潘炳学辍演，滞留汉口，从此不再行艺，改行以修板车维持生计。

万景堂(1901—1972)　走马渔鼓艺人。鹤峰县走马区金龙村人，土家族。九岁时能吹奏“打锣鼓”曲牌多种，十二岁学会吹奏唢呐和演唱走马渔鼓。

1929年鹤峰县成立了中国共产党领导的苏维埃政府。他将中国工农红军的布告和农会的标语，编成走马渔鼓词，到群众中演唱。1930年，他被推选为鹤峰县白荣坪乡苏维埃政府宣传委员，致力于对土地革命的宣传演唱。其中《三种劣绅都要打》，当时在白荣坪乡村寨中很流传。1931年，他为走马区千金坪的红军演唱，师长王炳南观看演出后，对他的演唱大加赞赏。1933年，鹤峰县苏维埃政府暂告消失，他便身背渔鼓筒离开家乡，辗转于湖北、湖南两省边界山乡中卖艺演唱。1949年中国人民解放军解放了鹤峰县，万景堂的渔鼓筒敲得更加响亮，自编自唱了新曲目《土家锣鼓》、《庆解放》、《放学回家》等，一直演唱到七十一岁去世。

李尚林(1901—1969)　湖北评书艺人。沙市市人。母亲早逝，父亲为小贩。他十三岁时进布店当学徒，十六岁拜评书艺人胡丰义为记名弟子，以后才正式收他为徒。抗日战争爆发后，其父远出未归。他辗转于沙市、江陵、公安等县(市)行艺谋生，后定居公安县。

1952年湖北省修建荆江分洪大型工程。李尚林自行筹资组织曲艺小分队，赴工地慰问演出，多次受到工程指挥部门赞扬。他带头说新书，但第一次讲说《林海雪原》，由于缺乏经验，曾出现过闹笑话的尴尬，但他没有气馁。接着又上演了《铁道游击队》、《烈火金刚》等，终于赢得了好评。1964年，主动牵头发起组织公安县曲艺队，并使该队从开始的十余人发展到三十多人，演出曲种有湖北评书、湖北小曲、湖北渔鼓、公安道情、说鼓子、皮影。李尚林被推选为队长。

李尚林说书一贯按“底子”(小说等出版物)评讲，不胡编乱造，对队员和艺徒也要求先说“底子”，打好基础后再“放路子”(口头编讲)。并将评书的表演技巧归纳为“起承转合，快慢阴阳，控前接后，提书不掉”的“十六字诀”。

1956年，李尚林兼任公安县曲艺馆馆长。经过十年的苦心经营，将原只有六十平方米的曲艺馆扩建到二百平方米。还买下四间民房作为艺人宿舍，结束了部分民间艺人无家可

归的局面。“文化大革命”中，公安县曲艺馆被封闭，曲艺队被解散。李尚林忧愤罹疾，不久去世。

王仁山(1902—1966)　　长阳南曲艺人。长阳土家族自治县资丘镇白沙坪村人，土家族。幼年读过私塾。少年时期喜爱唱南曲，拜南曲艺人田少岩为师，学会《扫松》、《渔樵耕读》等曲目。青年时期经常在乡下喜事场合为群众演唱，逐渐成名。1950 年前后，利用行商之便，往来于五峰县和湖南石门县一带自弹三弦自唱南曲。擅唱的保留曲目有《长坂救主》、《皮金顶灯》、《渔樵耕读》、《高人雅士》等。1962 年和 1963 年，王仁山两次参加湖北省小曲观摩演出，均弹唱《皮金顶灯》。1964 年被湖北省艺术学院、湖北省民间歌舞团聘为长阳南曲教师。1983 年，长阳民间文学艺术工作者协会追认他为会员。

陈焕玉(1902—1962)　　湖北渔鼓艺人。沔阳县长埫口镇人。民国九年(1920)拜渔鼓艺人向世云为师学艺。两年后流动于沔阳、潜江、天门、汉川、江陵等县城镇乡村演唱。他演出的长篇曲目有《瓦岗寨》、《征西》、《西游记》等。民国二十二年(1933)冬，他与师弟龚本槐，在应城县万历记茶馆成立渔鼓行会，组织师兄弟高大香、汪春喜、王福成和他们的艺徒，进行唱腔和曲本的研究。流传于天门、沔阳、潜江、汉川等县，脍炙人口的渔鼓曲目《十三款》，便是这个时期由龚本槐所创编。

中华人民共和国成立以后，陈焕玉与龚本槐一同组建沔阳县长埫口渔鼓皮影队。配合农村土地改革工作组演唱新编渔鼓曲目《白毛女》、《翻身记》、《王月英团圆记》等。1953 年渔鼓皮影队迁至仙桃镇，改名为沔阳县渔鼓皮影队，同年三月陈焕玉参加湖北省首届民间音乐舞蹈戏曲会演，表演《武松打虎》，获表演一等奖。艺徒有陈松柏、夏祖勤、周转运、李月华等。

华清岑(1903—1972)　　大调曲子艺人。幼年酷爱音乐。少年开始学艺。他没有拜师，全靠“瞟学”自修，加上天赋聪慧，博闻强记。泡书馆、赶堂会，观摩练习。有时为了赶知名艺人的堂会，不顾路途遥远辛苦。

二十岁时，演唱的大调曲子及弹奏的古筝和三弦，在老河口周围百里即很有声誉。群众赠他“曲曲美”和“真才子”的雅号。他自弹自唱的中长篇曲目有《陈妙常》、《西厢记》、《伯牙碎琴》、《收姜维》、《追韩信》等。弹奏的古筝，深得古筝演奏名家曹东扶的好评，二人经常切磋技艺并成为挚友。

中华人民共和国成立以后，华清岑受聘于襄樊市曲剧团担任音乐老师和古筝伴奏员。为曲剧团的许多大中型剧目进行音乐设计和伴奏，被剧团同行称为“活曲典”。1959 年为魏仁兰演唱的大调曲子《好阿姨》古筝伴奏，被选拔赴北京参加第一届全国曲艺会演。所演曲目由中国唱片公司灌制唱片发行。他还为谷城、南漳、宜城、枣阳、保康、随州等县(市)的专业剧团，培养了一批音乐伴奏人员，在鄂西北享有盛誉。

陈前发(1903—1945)　　三棒鼓艺人。天门县马湾镇陈马滩人。父亲陈先元是三棒

鼓兼戏法艺人，哥哥陈端阳也是三棒鼓艺人。陈前发九岁开始学艺，十二岁便随父兄跑码头卖艺，一直浪迹天涯，到过俄国。父子三人在俄国到过莫斯科、海参崴、基辅、察里津、明斯克等地行艺。外国人听不懂他们的唱词，但却十分欣赏他们的唱腔，更赞赏抛丢三棒、火把、刀叉的技艺，收益尚好。万里迢迢，往返不易，出门在外十多年。民国十四年(1925)陈前发父子三人归国回家，一时成了村里的富户。父亲陈先元用卖艺所得买了点田地，修盖房屋，为两个儿子娶媳成家。宽裕地过了两年日子，因坐吃山空，父亲再次带着他们准备赴俄国卖艺，途径上海时，父亲不幸染上时疫，死在湖北会馆。从此陈前发与妻子邹顺芝开始了国内卖艺。

三棒鼓是个靠行走演唱的曲种，一天也不能歇脚。他俩在卖艺的岁月中，足迹遍及大半个中国，到过江苏、安徽、江西、四川、贵州、福建、广东、广西、河南、陕西、山东、山西、河北、内蒙古、辽宁、黑龙江诸省。所演三棒鼓曲目多是短篇，如《逃水荒》、《凤阳鼓》、《十想》、《十爱》、《掐菜苔》、《十杯酒》、《十八摸》、《闹五更》、《十二相思》、《外甥戏舅娘》、《双踏梅》等。陈前发抛耍三棒有十多种花样，如"金线吊葫芦"、"搞花"、"胯花"、"麻雀子钻竹林"、"割麦子"、"跛簸箕"、"土地爹杵米"、"纺棉花"、"铁门槛"等。

三棒鼓艺人艺不外传。陈前发同别人一样，技艺只传给了儿子陈登州和陈海州。他要求儿子遵守祖训"两分教，三分学，五分练"的原则学艺。后陈登州的技艺果然超过了陈前发，成为天门侨乡三棒鼓艺人的杰出代表。1954 年陈登州赴北京参加了全国曲艺调演。陈前发一生卖艺，历尽风霜，1945 年在卖艺途中死于沔阳县杨家场，终年四十二岁。

张松樵(1903—1965)　　湖北评书艺人。江陵县城关镇人。幼时家境较好，喜读诗书，对中医有所涉猎，也懂一些武功和气功知识。十八岁时，家道中落，拜评书艺人鲁明阶为师学艺。一年后单独行艺，在沙市、江陵、公安等县说书。常演书目为《三国演义》和《说唐》，后以说公案书见长，如《彭公案》、《施公案》、《包公案》等。他在评讲中常有自己的观点。例如评讲《三国演义》时，对关羽"人在曹营心在汉"的评价大不以为然。他评点说，关羽为曹操在白马坡斩颜良、文丑两个劲敌，已为曹操所用。对曹操代奏封为汉寿亭侯，上马赠金，下马赠银，美女红袍，不见其有一语的拒绝，其实是"人在曹营心在曹"。又如评讲"草船借箭"一折时，他评点说："罗贯中这个玩笑开得真不小，诸葛亮屯兵夏口，趁满江大雾上溯到赤壁曹营擂鼓呐喊。曹操眺望，因大雾看不清江面虚实，一味箭如飞蝗乱射，以致诸葛亮借得十万支箭。试问满江大雾，白茫茫，混沌沌，伸手不见五指，难辨西东，诸葛亮的船只如何能开航上溯到达曹营的？写书人大概是只旱鸭子，不晓得大雾之中完全不能行船。他缺少这样的见识。虽然故事很精彩，却是个弥天大谎。"像这样的点评，不论其立论是否站得住，演出时常能语惊四座，让人感觉有见地。因此在同行艺人中有较高威望。

1951 年 3 月江陵县城关镇曲艺互助研究会成立，张松樵担任第一任组长。同年被选为江陵县第一届人民代表大会代表。其艺徒向承华、赵洪德、陈开义也有一定的成就。



潘占奎(1904—1972)　相声艺人。又名潘天保。黄冈县李集人。七岁入私塾读书。十三岁因父亲纳妾,受到虐待,离家出走。民国六年(1917)在江西省九江市拜单口相声艺人刘煜庭为师。二十一岁时,因惦念老母,辞师回家探亲,但母亲已故,遂到武昌黄鹤楼、汉口大智门、五马路、汉阳归元寺等各处撂地表演单口相声。

潘占奎撂地时,先用白色花冈石粉末,在地上撒一个圆圈,以作表演区。再用白色石末在圆圈前撒四个斗大的正楷空心字,如"阳春白雪"、"歌舞升平"、"心旷神怡"等随口拆讲,招徕听众。常演的曲目有《哭笑论》、《丢驴吃药》、《杂学唱》、《戏迷传》、《南腔北调》等。武汉观众昵称他为"南方笑话公司总经理"。

1953年潘占奎结束了撂地表演,参加武汉市基本建设工人文化服务队,活跃在武汉各建设工地和大型厂矿。1956年转入武汉市武昌曲艺队,致力于编演新的单口相声,影响较大的如《一分钱一两米》、《一度电》、《除四害》等。1958年参加武汉市戏曲曲艺会演,表演《不识字的苦》,获表演奖。1961年中央人民广播电台来武汉,录制了他的单口相声《杂学唱》、《闹公堂》。1962年调入武汉市说唱团,工作直到去世。

王兆燕(1904—1984)　长阳南曲女艺人。长阳县人。她出生在南曲世家。父亲王能清是远近闻名的南曲艺人,结交了不少知音者,还传授了许多艺徒。王兆燕的兄弟姐妹在父亲的熏陶下,都十分喜爱南曲。弟弟王瑞生,七、八岁时便跟父亲学唱《春去夏来》。王兆燕、王兆美姐妹俩见弟弟学唱,十分羡慕。可是旧社会的女儿家,人前人后都得回避,更不许操弦弹唱。每当堂屋里响起了三弦,姐妹俩便躲在房门背后,用心听记。

她家门前有一座土地庙,庙旁有水井。姐妹俩每天到井边抬水时,总要先约好弟弟在土地庙旁唱一阵。时间长了,姐妹俩居然学会了不少曲目。后来姐妹俩都出嫁了,逢到乡亲们有结婚、寿诞、小儿满月抓周等喜事,她姐妹经常应邀到场演唱且影响较大。《鲁肃求计》是王兆燕的拿手曲目。但因属偷艺成才,晚年曾不无遗憾地说:"我到老还是个半边把式,只会唱,不会弹。旧社会妇女地位低下,我是躲在门旮旯里学的艺。现在要学这门艺,该是多自在啊。"

李永久(1904—1981)　兴山围鼓艺人。兴山县黄粮镇黄家垭人。幼时曾读私塾。十岁时靠自学能演唱兴山围鼓、薅草锣鼓、跳三鼓和地花鼓等多种曲艺。十二岁又学唢呐吹奏,成为演唱围鼓的年少好手。十五岁时保康县兴山围鼓名艺人王二师、王三师兄弟来家乡演出。他发现王二师、王三师兄弟从铜杆唢呐中吹奏出的"苏"音,独特巧妙,便连跟三天请教学习。十七岁起,正式组班从事演唱活动。

李永久吹奏的唢呐富于变化,既继承了八音子的吹奏法,又溶进了六音子的"柔音",自成一家。尤其擅吹的曲牌是〔狐狸哥·矮子接姐〕,曾二十多次朝武当山以此曲与各路艺

人比试，从未败北。

他主要活动于黄粮、古夫、火石岭、峡口、高阳等地。平生授徒较多，著名的如李长凡、李作权、向日奎、李德章等。这些人又广为授徒，其中仅李作权先后在兴山县六个乡镇便传授了三十七个班社，共有艺徒两百余人。还在秭归县香溪授徒一个班。李永久的徒子、徒孙因此遍布兴山县各地。1963 年 1 月和 1975 年 7 月，李永久曾被邀请到兴山县文工团，进行兴山围鼓艺术的传授工作。

高鑫泉(1904—1966)　　相声艺人。兼演双簧、太平歌词和评书。北京市人。民国十四年(1925)高鑫泉偕搭档戴质斋、赵子厚一同来汉口新市场雍和厅表演相声和双簧。不久，赵子厚一人去四川。高鑫泉与戴质斋继续合作在新市场演出。从此定居武汉。

民国二十四年(1935)，汉口市广播电台聘请高鑫泉到电台广播评书《三侠剑》，每周一至周六，十八点三十分至十九点钟连续评讲达半年之久。他为了适应现场广播，不用醒木，操一口纯正的北京语言，受到听众欢迎。成为将北方的评书流入武汉较早的艺人，也是已知北方的评书在武汉上广播电台演播的第一人。

民国二十七年(1938)，日本侵略军逼近武汉。戴质斋西去四川，高鑫泉因家小拖累滞留汉口。武汉沦陷后，新市场由亚细亚魔术团领班王文明出任经理，重新开门营业。高鑫泉邀约曹笑痴搭档，仍在雍和厅演出，以维生计。

1953 年，高鑫泉参加武汉市基本建设工作文化服务队，赴工矿企业和基本建设工地演出。1956 年转入武昌曲艺队，为王文砚捧哏二人合演对口相声。1965 年因患眼疾失明辍演，次年去世。

张光盛(1905—1964)　　郧阳曲子艺人。十堰市柏林镇人。除郧阳曲子外，还会演唱丧鼓、郧阳道情。青年时代已经远近闻名。

他家乡周围方圆百里的农户凡有耕耘收获、婚丧喜庆等重大活动，都要请他来演唱。如每年农历正月请他来趟彩船，演唱彩船调；农历七月半左右祭祖时，请他来演唱待尸歌；老人治丧时也要请他唱待尸歌；新婚之家请他来唱花鼓子。农户都以能请到他为荣。通常他每演唱一天，东家便付酬两斗苞谷(玉米)，比打短工的一名劳动力酬劳高出数倍至十倍。张光盛演唱的郧阳曲子代表曲目有《刘三姐拜寿》、《五女兴唐》、《朱氏割肝》、《王祥卧冰》、《孟姜女哭长城》等。艺徒有郭贵恩等。

许步洲(1906—1960)　　湖北评书艺人。沙市市人。绸布店店员出身，对古典诗词及字画都有一定修养。民国二十年(1931)拜师胡丰义学艺。出师后说书，不说师授的《三国演义》、《水浒》等，而喜爱口头编讲故事。以情节奇巧、变幻莫测而独树一帜。始开荆沙“路子书”之先河。一时因新颖而声誉日隆。说“路子书”本是评书艺人口头编演的手段之一，但许步洲的口头编讲时常过头而成了“随风抓”今天说明天丢，以致表演的书目渐失主脑，书胆(主要人物)的塑造前后矛盾，情节拼凑芜杂，破绽百出，上座率锐减。

后来他改弦更张，改说《聊斋》，在文字底本的基础上，口头增删补充，重视语言的俏丽

和风趣，重新赢得了听众的欢迎。听众对他的评论由“许步洲说书——鬼扯”也变成了“许步洲说《聊斋》——过瘾！”许步洲一生未收徒，1960年病逝。

何砚樵（1906——1970）　单弦牌子曲女演员，北京市人。七岁开始学唱单弦牌子曲，八岁在山东烟台市以“娃娃学唱”的形式登台首演《草船借箭》。因嗓音宽厚、表演自如，受到听众鼓励。十八岁便辗转沈阳、天津、上海、南京、武汉、成都、济南等市演唱。

1950年，何砚樵以艺联鼓书社主要演员之一，由南京来武汉民众乐园曲艺厅演唱，从此与丈夫，她的单弦伴奏员何庆煜定居武汉。她演唱的曲目颇多，以“三国”故事为内容的曲目《桃园结义》、《三战吕布》、《辕门射戟》、《貂蝉》、《白马坡》、《群英会》、《祭东风》、《赤壁鏖兵》、《舌战群儒》、《渡阴平》等尤为著名，被听众称为“唱三国的好手”。

1951年，她与丈夫参加全国人民慰问老根据地人民演出团，赴江西南昌、瑞金、樟树、吉安等地演出。1952年2月参加湖北省荆江分洪工程慰问团，为工人演唱二十八场。1958年以新编单弦《厂长的尊严》参加武汉市第一届曲艺·皮影·木偶会演，获表演奖。

杨光汉（1906—1984）　郧阳曲子艺人。十堰市郧西县城关镇人。幼读诗书，青年时代以教书和行医为业，业余师从民间艺人甘瞎子（佚名）学习演唱郧阳曲子和憨戏（山二簧）。

因有生活来源，不以唱曲谋生，尤其是拒绝官场邀约演唱，自视为“文人”，操行清高。常邀约同好柯顺芳、胡亚雄、李少楼、陈文鼎、詹世镇等人在郧西县魁星楼聚会，演唱郧阳曲子和憨戏自娱自乐，并对曲牌、唱腔、曲词进行研究探讨，予以改良。有时也应友好之约，演唱传统曲目如《十二月》、《秦琼观阵》、《三顾茅庐》、《武家坡》等。

“文化大革命”初期，他受到冲击，1967年被下放到农村劳动。1979年回到郧西县城直至去世。

周华清（1907—1975）　公安道情艺人。公安县狮子口镇双马村人。幼年家境贫寒，随父种田。晚上常到镇上茶馆里听书。民国十九年（1930）拜公安道情艺人胡伯川为师学艺。当时双方签下师徒合同，规定徒弟对师傅负有生养死葬的责任。胡伯川传艺时，为了避免他人偷学起见，总是与艺徒们驾舟湖中传唱。一年后，周华清单独行艺，因受文化程度低的限制，曲目不敷表演，于是到湖南澧县与师弟魏天春一道行艺。三年后再单独行艺，因为他的渔鼓筒打得好，且能演唱长篇大书《回龙传》、《雕龙扇》、《粉妆楼》、《天宝图》、《三门街》等，终于逐渐成名，行艺于湘、鄂两省的澧县、安乡、监利、石首、江陵、松滋各县城乡。1957年，参加公安县曲艺队，在公安县曲艺馆定点演出。由于生活稳定，遂将技艺传子周章池、周章富。传徒杨大鹏、童光海、陈才清等。

高亚清（1907—1967）　湖北大鼓艺人。浠水县清泉镇人。七岁入私塾读书。因父母早逝，民国十六年（1927）起先后拜浠水县湖北大鼓艺人高世炎、江炳奎、程明春为师学艺。民国二十年（1931）迁家浠水县巴河镇，后到长江中游城市鄂城、武汉、黄石、九江等县

市演唱。在行艺过程中，吸取评书的说、表手法，加重湖北大鼓的说、表分量，使自己的表演说唱并重。常演的长篇大书有《七侠五义》、《彭公案》、《施公案》、《包公案》、《济公传》等。

1949 年后，他在浠水县文学艺术界联合会、浠水县文化馆的组织、辅导下，与湖北大鼓艺人杨文成、魏子良等一同投入当时的各项宣传活动。1960 年起，积极说唱新书，移植编演了《林海雪原》和《红岩》等新书目。还将湖北评书新书目《智闯鄱阳》、《巧劫狱》和《铁牛进山》移植成短篇大鼓演唱。高亚清独身一生，没有成家。1966 年因"文化大革命"开始而辍演，生活十分困难。次年病逝。

张万栋(1907—1982)　　楠管艺人。枝江县问安镇人。其父张明清是皮影戏艺人，他自幼随父走村串乡，十二岁开始学习伴唱。十六岁拜枝江县董市镇楠管艺人张金山(一说是张承之)为师学唱楠管。师傅见他聪慧勤学，又是同宗后生，有心培养他为掌门弟子，便悉心授艺。数年后，他的演唱在枝江县便小有名气。1940 年日本侵略军入侵枝江县。他意懒心灰，与外甥王相久一同出家当道士。1943 年 8 月被日本兵无辜刺了两刀，险些丧命。伤愈后，忿然还俗，重操旧业，积极地流动于城乡，为群众演唱《文天祥》、《岳飞传》、《花木兰》、《杨家将》等历史曲目，激发群众抵抗日寇。期间，不但自己努力演唱，还广收艺徒，希望有更多的艺人同唱爱国故事。已知拜他为师的有苏有敦、梅德荣、唐家松、熊祖耀、龚远凡、袁祖金、方华强、胡志清等三十余人。

中华人民共和国成立后，张万栋以饱满的政治热情配合中国共产党各个时期的中心工作进行演出，参加各级人民政府组织的宣传活动。1964 年加入枝江县民间艺人协会。1982 年身患重病后，在枝江县文化馆关怀下，主动回忆记录楠管发展衍变及唱腔方面的资料，留下了一些艺术资料。

文启道(1908—1981)　　楠管艺人。枝江县问安镇人。幼时读过一年私塾。因家贫和父母早丧，十岁时便开始担负相当于成人的农活量，备受艰辛。民国十二年(1923)拜楠管艺人张金山为师学艺，三年后单独行艺，足迹遍及枝江县城镇乡村和当阳县半月镇一带。他为人忠厚老诚，常受其他艺人的排挤欺凌。于是更加发奋，从枝江民间音乐中吸取唱腔，糅入楠管唱腔中，表演时注重表情运用，从不胡编乱造。尤以《白蛇传》、《乌金记》等中篇曲目为听众所欢迎。听众反映说："文师傅的书分量足，不氽水。"

1949 年文启道分得田、屋，开始有了自己的家。1952 年当选为村长兼财粮主任。1956 年应师兄阎光森、张万栋的邀约，入伙演唱扇子戏，重操旧业。1959 年放弃了"艺不外传"的旧习，收徒传艺。1963 年当选为枝江县民间曲艺艺人协会副主任。1979 年枝江县文化馆召开的民间艺人代表大会，对文启道的艺术贡献给予了肯定。

胡明朗(1908—1967)　　湖北大鼓艺人。又名胡波成、胡焕明、炳伢。红安县人。自幼喜爱说书唱戏。常参加戏曲乡班演小生。后又自备一套鼓板，在村中为群众演唱湖北大鼓。他父亲认为说书、唱戏都是下九流，多次劝阻反对。但他总是"屡教不改"，以致父子失



和。二十岁时，终于被父亲认定是“不肖之子”，赶出家门。他即拜湖北大鼓艺人余子山（外号余跛子）为师，走上了职业艺人的道路。辗转于红安、浠水、黄冈等县城乡演出。民国十九年（1930）进入武汉市，再拜赵保亭为师，在茶社坐堂演出长篇大书《五老七侠沈公案》、《瓦岗寨》、《封神榜》、《施公案》、《包公案》等。胡明朗在长期艺术实践中，创造了八套鼓板点子，自行命名为：“起鼓三同”、“跳三针”、“双凤朝阳”、“单凤展翅”、“喜鹊咏梅”、“燕子穿帘”、“阴阳槌”和“长蛇阵”。

1955年，胡明朗任武汉市地方曲艺队队长。1959年武汉市地方曲艺队改为武汉市武昌曲艺队后，仍由他任队长。

赵家树（1908—1970）　丧鼓艺人。号松轩。土家族。长阳土家族自治县高家堰镇界岭村人。幼年读私塾。

十七岁拜宜昌县艺人黄德香为师，学习薅草锣鼓和丧鼓。两年左右即在长阳、宜昌两县毗邻地区演唱。他嗓音嘹亮、吐词清晰、会唱曲目丰富，表演时常压倒对手，声誉日高。群众称他是“不炒现饭的打鼓匠师傅”。

他常唱的曲目有《文王访贤》、《刘备访贤》、《罗通扫北》、《薛家传》、《武松传》、《包公案》等。他表演时十分投入，每当演唱《教儿经》、《女儿经》、《血糊经》、《血盆经》、《怀胎经》等一类曲目，常出现闻者落泪的情景。

一生授徒严钦法、金财全等三十余人。其中不乏有名者，被群众称为“鼓匠师傅”的张正义，即为其得意门徒之一。

李云安（1909—1953）　三棒鼓艺人。来凤县花桥区甘溪乡人。土家族。幼年读私塾四年。十四岁拜三棒鼓莫寿清学艺，并随师到来凤、宣恩、龙山、咸丰、利川等县演出。民国二十六年（1937）左右，离师单独演唱，主要演唱《彩楼招亲》、《三打华府》、《断机教子》、《雪梅吊孝》等十余部中长篇曲目。民国二十七年（1938）后，改编演唱了《文王访贤》、《鸡爪山马爷点将》、《林英出嫁》、《湘子化斋》、《太平天国》等中长篇曲目。李云安四十岁后开始授徒传艺。艺徒中知名的有：来凤县的李荣达、李云富、李石成、汪竹山、李逢贵、龚子林，宣恩县的龚时清、王进轩和咸丰县的胡白林等。

陈凤秋（1910—1963）　湖北评书艺人。沙市市人。祖父陈有德，是荆州八旗军营教官，父亲陈登亮是荆河戏的著名票友，受家庭影响，自幼习拳弄武，出入梨园。民国七年（1918）拜陈大福学习评书。继承了乃师口头编讲的《刺雍正》、《大战九峰》、《大侠甘玉鹏》、《游龙图》（又名《乾隆下江南》）等书目。他说书采用“大开门”的表演方式，凡是武打之类，拉个架式，都符合武术规范，而且姿势优美。听众称他为书坛的“堂堂武生”。说文书时，善使“春口”（笑料），语言诙谐，妙趣横生。

中华人民共和国成立后，曾任沙市市曲艺队队长，致力于说新书。创作、评讲的新评书有《彭祥麟大闹黄色工会》、《天罗地网阵》等。

李光润（1910—1968）　湖北小曲艺人。又名李涛清。宜昌市人。十三岁拜算命先生"半神仙"（佚名）为师学习卜算。不久在宜昌市招商局附近摆摊拆字，被称为"小半仙"。由于常到滨湖路湖亭茶园听唱小曲，逐渐学唱以致入迷。二十岁拜小曲艺人符吉安学艺，并练习四胡演奏。由于艺事进步很快，不久便放弃了拆字算命生涯，以演唱湖北小曲活跃于宜昌、沙市等地。1953年与师姐程德荣参加湖北省小曲观摩会演，双档演唱《尼姑下山》，获表演一等奖。他嗓音尖细，演唱别具韵味。艺徒有李宜萍（女）和雷贵生，在1953年湖北省小曲观摩演出会上，与师傅同台演出，演唱曲目为《赶麻雀》。

夏玉卿（1910—1965）　湖北评书艺人。外号夏偏头。汉阳县人。幼读私塾五年。十三岁进汉口天益街钟盛昌鞋店学徒。十四岁在汉口戏子街（今人和街）摆连环画图书出租摊，维持生计。十六岁拜湖北评书陈派创始人陈树棠为师学习评书表演。二十岁起在汉口五马路、济生堂一带露天摆场说书。

夏玉卿继承陈树棠着重说透人情的评讲传统，对容（宗圣）派评书的细腻、清淡风格也兼容并收。常说的书目有《三侠八俊十二雄》、《五老图》、《红书剑》、《十二花神传》、《五英传》、《封神榜》、《五才子》等长篇大书。中华人民共和国成立后，他参加了武汉市戏曲改进协会曲艺分会，对师传的《三侠八俊十二雄》再度增删补充，又对《济公传》进行口头再创作，使两部书成为他的代表作。1956年他转入武汉市新艺评书队，工作直到去世。

陈盛德（1913—1980）　兴山围鼓艺人。兴山县榛子乡桃子沟人。少时家寒。十七岁时，因躲避拉壮丁，逃进深山老林中，衣食无着。幸遇兴山围鼓艺人袁志泉收留。时袁志泉靠制木梳为生，在山中也是孤身一人。于是陈盛德拜袁志泉为师，白天帮师傅做活，晚上向师傅学习围鼓演唱。清晨、傍晚练习吹奏唢呐。袁志泉见陈盛德干活勤快，学艺专心，便无保留地倾心传授。陈盛德于是学会了围鼓全套乐器的演奏。后袁志泉要到保康县去卖木梳，遂将他介绍到兴山县围鼓"八人班"继续学习。

"八人班"的师傅们比较保守，学艺无所进步。但他并不灰心，主动随"朝圣"的围鼓班子上武当山十多次，虚心向各路围鼓艺人请教。他掌握的曲牌不多，但靠吹奏唢呐的过硬技艺，博得众艺人的青睐，都很乐意与他搭班。于是他在长期的艺术实践中，苦学苦练，终于成为名震一方的围鼓艺人。

陈盛德为人忠厚朴实。吹奏唢呐的风格朴实无华。他授徒十余人，其中雷真秀、袁进喜后来成为兴山围鼓艺术的后起之秀。

程德荣（1913—1964）　湖北小曲女艺人，艺名喜枝。天门县人。十七岁拜符吉安（符大群）为师，学习汉滩小曲。学艺期间，跟随师父进入汉口新市场演唱，初露头角。后宜昌市茶园主王老八见她苗子好，邀请她到宜昌市演出。

民国二十九年(1940),程德荣在宜昌市神州花园(老花园)及湖心亭茶园演出。上演的曲目有《陈姑赶潘》、《站花墙》、《抢伞》、《醉酒》等。她嗓音好,表演感情细腻,逐渐成名。同年六月日本侵略军西犯,宜昌市沦陷。程德荣逃到松滋县沙道观避难。民国三十四年(1945),宜昌市光复,她回到宜昌,但无意再展歌喉。

中华人民共和国成立以后,程德荣东山再起,加入宜昌市戏曲改进互助会,在同明茶社演唱。1953 年她在宜昌市文化馆举办的大众曲艺园挂牌演唱,每晚吸引听众两百余人。1958 年加入宜昌市曲艺队,并于当年参加湖北省第二届曲艺会演,演唱《尼姑下山》,获演出一等奖。演出结束后,被聘为湖北省艺术学院小曲教师。1961 年湖北省民间歌舞团曲艺班一度向湖北省艺术学院借调她从事教学工作。

曹华庭(1913—1981)　　当阳扇子戏艺人。当阳县半月镇人。十五岁学习扇子戏,演出时更换画片的手法干净利落。三弟曹启富、四弟曹启贵都是他的徒弟。每逢春节以后,曹氏兄弟班便走乡串户演唱。平时则赶民间的吉庆喜事场送恭贺演唱,演出曲目多为短篇,如《大堂上寿》、《五子登科》、《魁星点斗》、《鸾凤和鸣》等。也应大户人家邀约演唱中篇曲目如《七仙女下凡》、《二堂审子》、《白扇记》、《白蛇传》等。因为扇子戏的画片是表演的重要道具,手头至少要有十余套方可周转,因此曹华庭也能绘一种彩色的简易画。曹启富、曹启贵则协作裁裱。

曾寅生(1914—1985)　　讲书锣鼓艺人。鹤峰县走马坪大典河人。土家族。八岁入私塾读书。因喜看戏、观灯、听讲书锣鼓,二十岁已会玩灯和唱讲书锣鼓。于是拜外号"秀才"的讲书锣鼓艺人贾明谱学艺。随师演出,足迹遍及鹤峰县山乡村寨,成为知名艺人。中华人民共和国成立以后,他为了将在田头地角院坝表演的讲书锣鼓,移入室内表演,与半农半艺的讲唱锣鼓艺人刘宜林、周烈绎等人编创了适应室内演出的曲牌〔平板调〕和锣鼓点子〔慢五锤〕。同时改编演出了新讲书锣鼓曲目《杨子荣打虎》、《张思德》、《白求恩》、《雷锋》、《红军墓》、《科学种田》等。

谭小呆(1914—1966)　　相声艺人。汉阳县人。出身于城市贫民家庭。十四岁离家学演新剧(文明戏)。在湖南长沙演出时,与女艺人曹秀云结婚。因曹秀云嗓音清脆,夫妻二人搭档表演相声,兼演双簧。流动于四川万县、重庆行艺。在此期间,拜相声艺人戴质斋为师,艺事大进,博得了"滑稽大王"的称号。足迹遍及湖南长沙、常德等市。

中华人民共和国成立后,回到武汉,参加武汉市戏曲改进协会曲艺分会,先后在德华茶楼、楚风茶楼演出。在此期间曾先后参加荆江分洪工程慰问团和农村流动宣传队,表演相声与双簧。1951 年参加武汉市基本建设工人文化服务队,1956 年参加武汉市武昌曲艺队,并担任艺术室主任。

谭小呆的表演以冷面滑稽为特点。常演的曲目有《事故大王》、《飞油壶》、《说祖国》、《自暴自弃》、《夜行记》、《死里逃生》、《江南小调》、《哭五更》等。

刘楚南(1915—1968)　恩施扬琴艺人。恩施市人。幼年入私塾读书，爱好曲艺和戏剧。民国二十四年(1935)拜扬琴艺人詹子范为师，学习恩施扬琴。后组织"清江琴社"，团结扬琴艺人和业余爱好者，切磋技艺，并整理编写曲段，设计唱腔。因为他学会了读工尺谱，很快成为"坐统子"(演奏扬琴的主角)，受到师傅和同行的器重。

刘楚南在乡亲们有喜庆事时，常接受邀请前往演唱。平时与社友们以"转转会"(由社员轮流作东，邀请到家中演唱)的形式，开展演唱活动。1950年，刘楚南在恩施县文化馆支持下，组织扬琴培训班，传授技艺。1960年与恩施地区歌舞团音乐创作员孙邦固合作，对部分扬琴曲牌及曲词进行记录整理。1964年，湖北省民间歌舞团、恩施地区歌舞团、恩施县文化馆组织了恩施扬琴学习组，搜集整理恩施扬琴曲本和曲牌。刘楚南参加了学习组并积极工作，经他传谱的曲目，有《修诏》、《大天宫》、《闯宫》、《水漫金山》、《盛日佳宴》等。

马玉兰(1916—1985)　河南坠子女艺人。祖籍襄樊市。其父开磨坊，她从八岁开始每天出外割草喂驴。十二岁时，背湿草受冷浸大病一场。从此脊柱弯曲，终生驼背。以后说书成名后，人们多知"马大姐"、"马背锅"，本名马玉兰反倒被淡忘。

马玉兰父母、兄长均早丧。她十六岁嫁到乡下，受到婆家百般虐待。并暗中打算将她卖掉。1935年襄樊闹水灾，大街上可行船，她趁机逃离婆家到了老河口，与河南坠子艺人郝凤林结婚，随夫学唱河南坠子。同行中有人议论她已年过十九，学不出个名堂。但她并不在意，发奋练习，终不敢上台演唱。当年底，随夫回到襄樊。琴师张海臣对她说："明天到怡心楼，趁茶馆刚开门，人还不多，你唱一段试试。"她点头应允。谁料张海臣已与茶馆老板商妥，按照书茶馆营业习俗，以新角登台而燃放鞭炮以广招徕。马玉兰上台试唱，茶馆门口鞭炮轰鸣，她想退缩也来不及了，只有硬着头皮唱。听众人潮如涌，茶座爆满。马玉兰一曲终了，居然大受欢迎，一炮而响。从此她专唱小段。1936年，她随夫到河南邓县演出。不料丈夫染病，不能上台。但在邓县不唱长篇大书是站不住脚的。马玉兰擅唱小段，一部《白文秀私访》只会唱两场半。救场如救火，她便鼓起胆子上台开唱长篇书。谁知又是一唱便红，欲罢不能。她便在丈夫病床前学一场唱一场，现买现卖，居然顺利地唱完了一部大书。从此马玉兰的足迹遍及襄樊、老河口、谷城等汉水两岸的城镇和河南省信阳、邓县、新乡、郑州等县(市)。并且曾北上沈阳、南下桂林，历练更多，艺事大进，成为河南坠子的名艺人。

马玉兰演唱河南坠子十分注重"书路清"与"口齿清"。她曾说，书路不清口齿清则可惜了口；书路清口齿不清便糟塌了书。因此她每演唱一部大书都要精心梳理一遍才唱，如《严海斗》源于《五蝶大红袍》，原书情节散乱，缺乏贯串全书的主线，人物性格前后矛盾，加上一些情节荒诞不经。她便将海瑞和严世藩、赵文华、张志伯等人的纠葛删去，抓住海瑞与严嵩的斗争作为贯串全书的主线，丰富大量的细节，刻意塑造人物形象与性格，达到了全书主干鲜明，不枝不蔓。加上她嗓音清脆，吐字清晰，从而收到了书情与演唱相辅相成的艺术效果。

女艺人演唱河南坠子传统规定，身不摇晃、目不斜视、手不过项横胸。马玉兰在表演时，大胆突破这些限制，根据情节与人物表现的需要，吸收戏曲表演手段，注重眼神表情，更增添了艺术魅力。她晚年背驼更甚，常年站立演唱，双腿肿胀不消，以致卧床不起。但她仍以扫盲后的文化水平，整理长篇大书《严海斗》、《呼杨合兵》和《刘秀传》，同时亲授女儿郝桂萍、郝桂芝姐妹河南坠子艺术。

叶自清(1917—1985)　　湖北大鼓艺人。又名叶国咏、叶自灵。红安县新集乡叶家畈人。幼年时读过私塾，十四岁到汉口一家洋行当学徒。十八岁时结识湖北大鼓艺人胡明朗，闲时向胡学艺，成为湖北大鼓业余爱好者。三十岁时，正式拜胡明朗为师，进入茶社演唱长篇大书《瓦岗寨》、《祝公案》。民国二十七年(1938)，日本侵略军入侵武汉。他不愿当亡国奴，身背鼓板，走村串乡，足迹遍及红安、麻城、黄冈、新洲、黄陂、大悟等县广大农村，表演长篇大书《包公案》、《施公案》、《济公传》、《天宝图》、《水浒传》、《大红袍》、《小红袍》、《七剑十三侠》、《瓦岗寨》、《绿野忠孝图》、《四下河南》等。因他的书目丰富，所到之处，群众呼他为“大先生”。叶自清在艺术上刻意创造、注重鼓板点子的演奏，仅开书前打的“闹场”，便积累了十五套鼓点子，如“带花阴阳槌”、“流水”、“五朵梅花”等等。

中华人民共和国成立后，叶自清积极说唱新书，移植改编并演唱了长篇大书《林海雪原》、《烈火金刚》、《风雪大别山》和短篇书目《铁牛进山》、《江姐上船》等。晚年时，相邻的浠水县文化馆曲艺干部徐又俊推崇其艺术，主动与其合作记录、整理了他擅演的长篇传统湖北大鼓《陆野忠孝图》、《三打乔家寨》、《大游龟山》，交给红安县民间艺人协会，作为艺术档案保存。

何浩然(1918—1970)　　曲艺组织工作者、竹板快板演员。四川万县人。年轻时酷爱曲艺。1950年任武汉市硚口区文化馆干部。1951年武汉市戏曲改进协会建立，调任从事民间艺人的组织工作。在武汉市文化事业管理局的领导下，将分散的艺人组织起来，分类成立了汉剧、楚剧、杂技、魔术、曲艺、皮影、木偶等演出团队。1953年任武汉市戏曲改进协会曲艺分会辅导员，承担了分会全部组织行政工作。同时虚心学艺，创作演出了竹板快板《田老汉科学种田》、《饶兴礼访苏联》、《抗洪英雄》等节目。在1952年荆江分洪和同年汉江分洪时期，他作为武汉市基本建设工人文化服务队的负责人和演员，荣获了三等功臣的称号。1956年1月调转从事武汉市木偶艺术的行政组织工作。

蒋万香(1919—1984)　　湖北小曲盲艺人。潜江县熊口区三区幸福街人。出生八个月后，双目失明。民国十九年(1930)学算命。民国二十四年(1935)拜小曲艺人永泽厚学艺。他的嗓音天赋较好，音域宽广，高音厚实，低音清脆，同行艺人们说他“虎音、水音俱全”。加上他拉二胡，拉得好，自拉自唱，渐有声誉。

蒋万香演唱小曲常对情节与人物的情绪进行新的处理，如在演唱《赶潘》时，琢磨到潘必正被姑母逼送离庵，无法向陈妙常道别，陈妙常赶潘时，心情自必是嗔怪与情爱夹杂，因

此将原词“陈妙常站船头两眼泪汪汪”增加嵌字为“陈妙常(啰)站(在)船头上两眼(哪)泪汪汪”。在唱腔上延长两小节,增加新的音素,速度也适当放慢,表达陈妙常的心情更加贴切。慕名向他求艺的人较多。潜江县的艺徒主要有黄发生、刘连旺、刘北连、潘甲生、孙幺娭、何本善、艾熊等人。

中华人民共和国成立以后,潜江县熊口文化站站长曾凡斌组织盲艺人曲艺队,蒋万香任队长。他为配合中国共产党各个时期的方针政策,积极创作演唱新曲目,主要的如《统购统销》、《查田定产》、《防汛抢险》、《打击刑事罪犯》、《四防公约》、《义务兵》、《歌颂志愿军》、《四言布告》等等,这些新曲目多用〔哎哟调〕曲牌配唱。1958 年歌剧《洪湖赤卫队》中韩英的扮演者王玉珍曾来潜江县专访蒋万香,向他学唱湖北小曲《反照花台》。

王鸣乐(1920—1980)　　湖北大鼓艺人。黄陂县人。十一岁时来汉口从舅父潘汉池学艺,一年后,便在茶社于潘汉池演出前,演唱湖北大鼓小段。十五岁跟随湖北大鼓艺人胡明朗赴黄冈地区新州、黄冈、黄安、浠水、麻城及孝感地区的汉阳、汉川等县跑乡码头,独立演唱中长篇书目。其中以《七侠五义》最为叫座。民国二十七年(1938)再拜湖北评书艺人容宗圣为师学习评书,并被容收为义子。在此期间,他在汉口五马路露天摆场说书,演出《征东》、《征西》、《十二金钱响马》等。为听众所称道的书目有容宗圣传授的《五蟒忠孝图》和《祝公案》。1951 年,武汉市戏曲改进协会曲艺分会成立,他任艺术室主任。在此期间,除说评书以外,配合各项方针政策编唱短篇湖北大鼓进行宣传。同年参加“中央人民政府南方根据地慰问团”赴江西老苏区慰问演出。1952 年,王鸣乐进入民众乐园曲艺组,专唱湖北大鼓。次年转入武汉市曲艺队为队员。1959 年当选为武汉市江汉区人民代表,并担任湖北省民间歌舞团训练班曲艺训练班教员,同年他与陈谦闻合作编词的《聚宝盆》,他改编的《大老王剃头》和作词并演唱的《漫游记》,流行传唱于武汉市。其中《漫游记》由中国唱片公司录灌唱片发行。1960 年赴北京参加全国第二届曲艺会演,演唱了《侦察英雄纪瑞先》。该曲目后被湖北人民广播电台录音广播。

盛志高(1921—1967)　　跳三鼓艺人。石首县高基庙镇广腾岗村人。佃农出身,小学文化程度。少年时期便喜爱民歌小调和跳三鼓。二十二岁拜王敬庭为师,学习跳三鼓。行艺中能自编一些短篇小段演出,其编唱的《叮头子》诙谐风趣。对跳三鼓的唱腔,也有所改革,将原来起腔〔三句头〕的头两字的唱法,改成一句连贯,较原传统唱法平稳,舒缓动听。他患有慢性哮喘,对传统唱法的高音区常感力不从心,便采用〔平三句头〕起唱,用〔矮尾子〕结束,全曲段用中速演唱,不但别具风格,而且弥补了自身条件的不足。

盛志高整理演出的跳三鼓传统长篇大书有《二度梅》、《硃砂记》、《三门街》、《粉妆楼》、《碧玉簪》等二十四本;移植上演的曲目有《杜十娘》、《卷席筒》、《万花楼》等十三本;改编演出的新书有《平原枪声》、《红岩》、《杨立贝》等八本。配合各项政策宣传编唱的短篇曲目如《学雷锋》、《计划生育好》、《模范军属冷月英》等,数量颇丰。1963 年,他被中国曲艺工作者

协会武汉分会吸收为会员。

王国贤(1924—1980)　河南坠子坠胡伴奏艺人。河南民权县人。八岁起随父亲王明福(外号盖河南)学习坠胡。十岁随父亲辗转于天津、石家庄、老河口等市伴奏河南坠子。二十岁与河南坠子女艺人王秀兰结婚,并为其伴奏。妻唱夫随,流动演出于上海、天津、济南、襄樊等城市。听众根据他父亲的外号,称他为“小盖河南”。

1951年王国贤偕妻王秀兰到武汉市,进入艺联鼓书社,在汉口民众乐园曲艺厅演出,从此定居武汉市。艺联鼓书社是多曲种如相声、单弦、京韵大鼓、湖北大鼓等同台演出。各曲种节目存在客观上的竞争,于是王国贤在伴奏坠子时,将前奏曲牌增加变化,以求先声夺人的效果。久之,听众称他的前奏为“王氏加花前奏”,与他最为擅长演奏的〔大哭腔〕曲牌同受称赞。

王国贤夫妇表演的河南坠子曲目达一百多段,最为出色的有《白马坡》、《收姜维》、《卧羊山》等。王并为新编河南坠子曲目《春姐劝娘》、《一网打尽》、《锄奸英雄吴德元》、《六只小猪》、《抗美援朝》、《雷锋参军》等设计唱腔。

1955年王国贤参加全国人民慰问解放军慰问团第五分团赴广州、惠阳、海丰、陆丰、汕头、潮州演出。并随领队同志拜望了彭湃烈士的母亲和塔山英雄连。1960年5月为其妻王秀兰编唱的河南坠子《难忘的日子》设计唱腔并参加了全国第二届曲艺会演。1963年,王国贤参加湖北省农村文化工作队(第二批)赴神农架林区中的村寨演出,为山民表演受到赞誉。

田科高(1925—1983)　长阳南曲艺人。长阳土家族自治县资丘镇泉水湾人,土家族。初中文化程度。出身于“南曲世家”,父亲田少岩为知名南曲艺人。田科高少年从父学艺,青年时便能自弹自唱数十段曲目。他的嗓音圆润,注重咬字行腔,长于演唱《红娘递柬》、《夏日炎炎》一类抒发情怀的曲目。

1961年湖北省文化事业管理局曲艺工作组、宜昌行署文化局、长阳县文化局挖掘长阳南曲遗产时,田科高应邀参加各种座谈,传唱曲谱,整理唱段,工作十分积极。

严荣卿(1925—1985)　湖北评书艺人。汉阳县人。出身于汉口平民家庭。八岁上小学读书,毕业后因父亲去世,进入昌升百货店当学徒。民国二十七年(1938)日本侵略军攻陷武汉市,商店关闭。严荣卿被迫进花楼街云记售吸所(鸦片烟馆)打小工,每天给鸦片烟顾客沏茶,送毛巾,工作直至深夜,次日微明需清洗烟具、打扫铺位。较长时间睡眠不足,营养不良,以致骨瘦如柴,精力萎靡。眼见日本侵略者和伪政权大量开放鸦片烟毒害百姓,心怀忿懑,毅然离开毒窟。为了自食其力,拜陈树棠为师,学说评书。民国二十九年(1940)正式开堂说书,以《南北双奇侠》一炮而红。以后常说的书目有《小五老》、《说唐》、《平妖传》等长篇大书。民国三十五年(1946)口头编演了长篇评书《草莽英雄》(又名《文素臣》),故事于1949年被汉口栋联汉剧社移植为连台本戏《文素臣》在美成大戏院上演。

中华人民共和国成立后，严荣卿立志说好书，说新书，自己提出“三不说”，即反动的不说，荒诞的不说，淫秽的不说。1964 年参加新艺评书队的小分队，赴麻城、浠水、应城等县表演新评书《林海雪原》、《烈火金刚》、《乔隆飚》等。在浠水县时还深入到白莲河水库工地为工人说《双枪老太婆》(《红岩》中一折)和《夜闯珊瑚潭》。1965 年武汉市新艺评书队提倡说新书。在艺人们有一定畏难情绪的情况下，严荣卿带头在江汉区工人俱乐部文娱厅开辟新评书专场，评讲长篇大书《苦菜花》、《战斗在敌人心脏》、《铁道游击队》等，受到江汉区人民政府文化科的表扬。



附　　录





附　录

湖北省立实验民众教育馆二十二年[1]度实验报告

一、说书与民众教育

国家的强弱，视民众力量的大小，而民众力量的大小，则以民众知识的高低为转移，知识高，则力量大；知识低，则力量小。这是必然的事实哩！但中国过去的教育，可说是资产化和贵族化的教育，因此大多数的民众均无受教育的机会，自然是文盲遍地，影响国家的前途，故教育救国，实为当务之急！然教育实施的方法固然很多，至于讲演，确是民众教育实施的方法之一，就它的效用说，藉语言声调姿态……直接刺激的力量，能使听者表示同情，再对不识字的民众，能灌输日常的必需常识。它为展览、宣传等工作，更赖讲演之为之帮助，所以演讲在民众教育范围内，是一种普遍应用的重要工作。就它的方法说，如空口谈话，常不能吸引民众，即或有听众，必感枯燥无味，但所采用的方法，各有不同，有训话式的讲演，有对话式的讲演，有化装式的讲演，但只要讲材有充分的准备，就可以满足听众的要求。再就讲演员说，他在推行民众教育上，是接近民众的先锋队，客观的环境，对民众教育的需要，日益迫切，民众教育对于讲演员的需要，亦必随之迫切。由此看来，讲演员质量的注重，是不可稍忽。兹查武汉茶园内，以及空隙地方说书的，其施行休闲教育，与民众机关的讲演，在性质上可说是相同的。讲演在民众教育上所占的地位，既如此重大，而说书与民众教育的关系不言而知了。

二、过去说书的缺点

说书与民众教育机关讲演性质是相同的，其所以不同的，就是目的，民众的讲演，可说是为教育讲演，但各地说书的，可以说是为金钱生活而说书，因之目的不同，其缺点在所不免，兹举其大者披露于后：

(一)说书的本身少修养

甲、学业不求上进：各地说书所采用的书籍，不是淫邪小说，就是神怪奇谈，对于时事新闻，和现代书报，毫不阅读采用，像这样不求上进，自然日渐退化，甚有江湖等流，目不

---

① 二十二年度，即民国二十二年(1933)。

识丁，胸无点墨，其所演讲的尽是信口雌黄，像这种人，也来担任说书，怎能胜任呢？

乙、行动日趋浪漫：人类生活中，有向上发展的，也有向下堕落的。然向上发展，是有征服社会环境的毅力，向下堕落，是随波逐流而无反抗性的结果。故人初入社会，如走到十字街头，莫知所之，偶尔不慎，就为社会所同化，走向同流合污的歧途。试看一般说书的，朝夕在那恶劣环境中过活，难免不染恶习，所谓与不善人居，如入鲍鱼之肆，久而不闻其臭。这就是明证。如行动不自检点，日趋浪漫——烟酒嫖赌，那岂不是自误而误人吗？

（三）说书的取材有偏重

甲、言情：孔子曰；"吾未见好德如好色者也"。这确是道破了世人的心迹，揭穿了世人的嗜好。故一般说书的，每籍淫词某某美人计，某某情史，某某的三角恋爱，表情是如何的甜蜜，说得天花乱坠，以迎合听众的好奇心理，从中取巧，无所不用其亟。

乙、神怪：神怪迷信的举动，在我国确是牢不可破的陋习，而说书的为谋生活计，只得采用神怪的故事，说得神乎其神，怪中有怪，以欺骗民众，愚弄民众。

丙、武侠：凡能仗义而扶弱抑强的，谓之武侠，而一般好勇斗狠之徒，最喜听这类故事，于是说书的为应付环境，只得讲演武侠，有如何强大的威力，有如何惊人的绝技，致使民众静耳倾听，精神百倍。

三、改良说书的办法

过去说书的缺点，已如上述，然我们究应怎样去改良，俾一般说书的都走上康庄大道，这是很值得注意的问题，兹将本馆对于改良说书的办法分述于后：

（一）拟定计划纲要

一般说书的，多不知荒诞无稽之词，影响社会甚大，本馆同人有鉴及此，乃推周方楠先生，拟定改良评书计划纲要，以及进行的标准，兹将计划纲要附录于下：

改良评书计划纲要

一、目的

在改良评书材料，增进评书技能，以完成民众心理建设。

二、事业

（一）评书人员的训练

甲、思想方面

1、积极的

养成科学的头脑。

鼓舞革命的情绪。

2、消极的

铲除封建的思想。

纠正不良习惯。

乙、行动方面

1、积极的

训练团体的习惯。

锻炼革命的精神。

2、消极的

制止浪漫的行动。

勿染虚伪的恶习。

(二)评书教材的编审

甲、审查方面

1、分类:就各评书员所评的书籍,拟分为纪事、言情、神怪、武侠、忠孝五类,以便先后审查。

2、删改:如所说的书籍中,有荒诞无稽之词,则尽行删修之。

乙、编审方面

1、救国教育

2、科学常识

三、作法

要实现上列各项事业,究应怎样呢?必须先有精密的计划,充分的准备,方可以达到目的,兹就改良评书的作法叙述如下:

(一)联络

我们为改良评书进行便利起见,乃就评书人员中相识的,先取联络,然后由他们介绍,与不相识的个别接谈,使他们彻底的明了我们改良评书的意义和功用,而不发生隔阂。

(二)登记

自本馆呈教厅转函省会公安局令各地评书人员共商改进办法的文件发出后,即在本馆设立登记处,办理评书人员的登记手续。

(三)召集谈话会

把所有的评书人员召集来馆,举行谈话会,说明改良评书的必要,和今后的方针。

(四)组织评书改良研究会

过去各评书员,思想的落后,言词的荒唐。技能的不良,影响于听众,当不堪设想。所以我们亟应领导各评员组织评书改良研究会,共商改进办法。

关于改良评书事宜由本馆社交部职员负责办理。

四、步骤

(一)第一步工作

无论何事,“欲速则不达”,古有明训,所以我们第一步工作,只有就原所说的书籍,将

其中不当的地方，或删除，或矫正，以应目前的需要，兹将审查程序列下：

甲、纪事小说：如三国志、隋唐传、清史、乾隆游江南等书，限一月审查完竣。

乙、言情小说：如石头记、西厢记、琵琶记等书，限一月审查完竣。

丙、神怪小说：如西游记、济公传等书，限半月审查完竣。

丁、武侠小说：如彭公案、水浒、七侠五义、英雄谱、祝公案、施公案、红书剑、忠烈侠义传等书，限两月审查完竣。

戊、忠孝小说：如岳飞传、五英传、忠孝图等书，限半月审查完竣。

（二）第二步工作

俟新讲材编定后，则分发各评书员，讲述新材料，废除旧书籍，以正确民众的思想，而免淆惑听闻，到那时，本会的目的，才算达到了，本会的计划，才能见诸事实。兹将编辑的程序列下：

甲、救国教育：拟先将“五卅”、“九一八”、“一二八”各种国耻，编成精神教材，以为唤醒民众的张本，限三月内完成。

乙、科学知识：如社会科学、自然科学、应用科学等常识，限五月内编辑成册。

（三）调查所说书籍

凡是一个执教的和讲演的言论，听者莫（不）深信敬服为然，偶一不慎，则遗毒社会甚深。故前汉口市政府教育局，亦曾登记说书人员，力谋改进，遵办的固然是很多，然阳奉阴违的，也不在少数。现值新生活运动开始的时候，执教的和讲演的言论，更关重要，欲谋说书的改良，实有调查所说的书籍之必要。兹就我们调查所得，暂分为纪事、言情、神怪、武侠、忠孝五类列表于下：

类　别	书　　名	备　　注
纪事小说	三国志	
	说唐	
	征东传	
	征西传	
	反唐传	
	北宋传	又名金枪倒马杨家将
	五代残唐	
	隋唐传	
	南宋传	又名飞龙传
	罗通扫北	
	大红袍	
	清史	
	大清传	
	乾隆游江南	又名万年青及满汉图

（续表一）

类别	书名	备注
言情小说	粉妆楼	
	文武香球	
	十美图	
	双珠球	
	玉环记	
	珍珠塔	
	八美图	
	四香缘	
	玉琏环	
	正德白牡丹	
	石头记	又名红楼梦
	西厢记	
	二度梅	
	桃花扇	
	双珠凤	
	琵琶记	
神怪小说	西游记	
	聊斋志异	
	义妖传	
	天门阵	
	济公传	又名醉菩提
	封神榜	
武侠小说	水浒	又名五才子
	七侠五义	又名包公案及龙图公案
	大明群侠图	
	小五义	
	双官图	
	英雄谱	又名大访贤正德游江南及三门街
	祝公案	
	红书剑	又名胡公案
	玉夔龙	
	忠烈侠义传	又名林公案

（续表二）

类　别	书　　名	备　　注
武侠小说	彭公案	
	施公案	又名洞庭传
	崆峒奇侠	
	江湖英雄传	
	湖海大侠	
	五岳奇侠传	
	江南大侠传	
	七侠三奇	
	南北十大奇侠	
	绿林豪侠传	
	八剑十六侠	
忠孝小说	五女兴唐	
	万花楼	
	五虎平西	
	五虎平南	
	紫金鞭	又名呼家将
	英烈传	
	岳飞传	又名精忠传
	五英传	
	忠孝图	
	忠义群雄传	
	三贤八俊	

(四)登记说书人员

一般说书的，都是各自为政，无修养，少训练，对于说书上，毫无进展。今欲补偏救弊，必须先从登记入手，然后召集谈话会，施以严格的训练，方能收到实际的效果，兹将登记的人员姓名一览表附于下：

说书人员登记一览表

姓　名	所说书籍	说书地点
巴俊卿	大明群侠图	武昌武胜门外楚义炭厂河边
陈希平	大明群侠图	武昌武胜门外楚义炭厂河边
王子炎	彭公案	武昌武胜门外楚义炭厂河边
容宗圣	隋唐传	武昌公园
谢纬樟	包公案	武昌公园
傅海波	正德游江南	武昌万年闸空地
董春山	清史	武昌文昌门外河边
江世记	岳飞传	武昌阅马厂
黄少山	红书剑	武昌阅马厂
陈开汉	红书剑	武昌曹家二巷空地
彭阁南	彭公案	武昌长湖堤鞋业公会左侧空地
杨平焜	红书剑	武昌长湖堤鞋业公会左侧空地
陈俊亭	英雄谱	武昌西厂横街空地
郭正安	施公案	武昌武胜门外夹马路空地
刘绍文	忠烈侠义传	武昌文昌门同乐茶园
刘修铨	岳飞传	武昌文昌门同乐茶园
张子衡	三国志	武昌八铺街志新茶园
王尧卿	清史	武昌玉带街老意福茶园
江云卿	大清传	武昌八铺街乐园茶社
李忠山	英雄谱	武昌粮道街也好茶园
田汉卿	乾隆游江南	武昌中新河同和茶园
叶宗祥	彭公案	武昌沟口集贤茶园
陈醉芳	三国志	原在武昌公园评书　现因外出停业
李兴凯	双官图	汉阳顺和茶园
陈鉴初	祝公案	汉阳西门湾　洪顺茶园
余安平	忠孝图	汉口硚口外空地
邓翰卿	乾隆游江南	汉口硚口外空地
夏秀峰	英雄谱	汉口操场董春华茶社
裴道隆	包公案	汉口万安巷康记轮船码头空地

(五)成立评书改良研究会

经调查与登记后，又将组织评书改良研究会的必要，商得各说书人的同意，乃于四月十八日召集谈话会，计到来馆登记之说书人员容宗圣等十二人，乃推定秦晓琴、周方楠、陈希平、巴俊卿、张子衡五先生负责筹备，至四月十五日，开成立大会，首先通过简章，随即推举周方楠先生为常务委员，张子衡、容宗圣二先生为正副编辑委员，巴俊卿、陈希平二先生为正副研究委员，及秦晓琴、傅海波、刘绍文三先生为候补委员后，为会务进行便利起见，于五月三日召集第一次全体会员大会，改选 王义周为常务委员，推周方楠先生为文书，以推行上列计划，便获得相当的效果。兹将通过之简章及历次执行委员会议决议案分别记载于左：

甲　本馆评书改良研究会简章

第一条　本会定名为湖北省立实验民众教育馆评书改良研究会。

第二条　本会以研究评书材料增进评书技能提高一般民众常识为宗旨。

第三条　凡武汉各处评书员经本馆登记审查合格者方为本会会员。

第四条　本会由会员大会选举五人为执行委员，三人为候补委员，并由执行委员中互选常委一人主持一切会务。

第五条　本会得设研究、编审二股，每股设正副主任各一人，由委员中互选兼任之。

第六条　本会会务应注意下列事项：

甲　评书教材之搜集。

乙　评书教材之研讨。

丙　评书教材之编审。

丁　评书技能之改良。

戊　其他关于改良评书事项。

第七条　本会每月开全体会员大会一次，每旬开委员会一次，遇必要时得召集临时会议。

第八条　本会委员任期以一年为限，但得连任。

第九条　本会委员均为无给职。

第十条　本会会员所说之评书，应遵守本会编审之书本。

第十一条　会员如有败坏本会名誉或其他不法情事经会员五人之证实者，得取消其会员资格。

第十二条　本会会员概不纳费，办公费由本馆拨给之。

第十三条　本简章如有未尽事宜，得提请大会修改之。

第十四条　本简章自经大会通过并呈准教育厅备案后施行。

乙　历次会议决议案附下

四月十七日第一次执行委员会决议案如下：

一、草拟介绍书推王义周先生负责。

二、证章式样采用圆形并推陈希平、巴俊卿、容宗圣三先生负责办理。

三、设立评书地点，除名茶园外，露天地点，在武昌方面，如阅马场、文昌门外河边、曹家二巷、水口关帝庙、武胜门外、楚义炭厂河边；在汉阳方面，如高公桥、枪炮厂、归元寺等地，并函请公安局准予设立。

五月十日第二次执行委员会议决议案如下：

一、审查评书先从彭公案着手，并推傅海波、陈希平、董春山三先生负责。

二、证章式样送教育厅及省市两公安局备案。

三、证章费用由各会员暂摊派五角，仍由前推定三先生负责。

四、编辑新讲材推张子衡先生负责。

五月二十四日第三次执行委员会议决议案如下：

一、彭公案审查方法，自第一回起，依次评阅，如对文字或意义有意见时，另纸提出修正。每周以五十回为限，并加推周方楠、秦晓琴两先生负责，定于每星期日会商。

二、审查会员入会志愿书，除杨平焜、李忠山、邓翰卿、熊良标、陈鉴初五人函知来馆面谈外，余均审查合格。

六月五日第四次执委会决议案如下：

一、会员在各地评书时，有阻难发生，由本会备文呈请教育厅转函省市两公安局饬警保护。

二、修改评书之表册格式，推周方楠先生制就印发。

六月二十八日第五次执行委员会议决议案如下：

一、彭公案复审，推秦晓琴先生负责。

二、各空地评书场，经省市两公安局批准，除阅马场推陈希平、傅海波两先生担任评书外，其他各地由各会员来会接洽。

三、证章编号发给，如有不正当行为者，则取消其会员资格，并由介绍人交出送法院惩办。

四、会员限三周内缴出证章费，违则取消其会员资格。

五、证章费余款交常委保存。

丙　书籍审查的实录

按照原定计划，应先从纪事小说类审查，但以讲彭公案的会员居多数，乃就大众意见，只得改定先审查武侠小说类，以应各会员讲材之急需，现彭公案一书，业经审查完毕，其审查的实录，附载于后：（略）

丁　评书技能的改良

关于各评书技术的改良，也是我们特别注意之一点，故每与各会员接谈时，不外讨论下列各问题：如姿态方面，应以和蔼的态度，接近听众，严忌呆板，隔离民众；行动方面，无论评书时或休闲时，均应克己复礼以为民众表率，严忌举动轻浮，有失信仰；言语方面，向民众讲演，应以通俗与解答清楚为宜，严忌方言，以免听众不懂，并禁谈神怪，以防听众误会，即或书中有之，亦应说毕力加驳斥与纠正。

戊　派员视查情况

各评书员散在各地评书，对于讲材和技术，究竟改了没有？尚无从得知，兹为实事求是起见，乃推定秦晓琴、周方楠两先生负视查责任，然后就观查所得——缺点，拟定改良方案。现因天气炎热，在各茶园评书的会员，均已停止工作，只有在各露天评书的会员，晚间尚继续工作，至于汉口汉阳两方面，晚间渡江不便视查，暂就武昌露天评书处，分别视导数次，其结果各处每日听讲的人数虽有多寡之分，但均能引起听众的兴趣。参阅露天评书听众统计表，即可见一斑。附表于下：

露天评书概况表

评书人员	评书地点	听众人数	
		以前的	现在的
李兴凯	阅马厂	八十余人	百余人
陈俊亭	西厂横街空地	三十余人	四十余人
傅海波	首义公园	百二十余人	百四十余人
容宗圣	首义公园	百四十余人	百六十余人
陈希平	首义公园	百四十余人	百六十余人
谢炜樟	首义公园	百四十余人	百六十余人
董春山	文昌门外河边	六十余人	八十余人
王子炎	武胜门外楚义炭厂河边	五十余人	八十余人
杨平焜	曹家二巷空地	四十余人	六十余人
彭阁南	长湖堤鞋业公会左侧空地	三十余人	六十余人

五、结果

总之，改良说书，在民众教育上，是很要紧的工作，自是以后，我们当依照上列计划，力求改良，至于将来的结果如何，姑且不论，不过在此实验期中，我们还可以改弦更张的，如承各地人士加以指正，那是我们非常感激的。

湖北省文化事业管理局
关于湖北省曲艺工作情况的报告

(58)化艺字第34号

文化部：

兹将我们所初步了解到的有关我省曲艺工作的一些情况，简易报告如下：

我省曲艺种类据不完全统计，有湖北评书、大鼓、渔鼓、三棒鼓、说鼓子、唱鼓子、小曲、评词、鼓儿词、孝歌、三才板和外地流入的京韵大鼓、相声、坠子、单弦、八角鼓、太平鼓词等共十余种，专业艺人约三百人左右。这支队伍解放以来在各地党委和政府领导下，有了很大的提高，作出了不少成绩。但由于省文化局过去对这项工作的领导做得很差，因而了解情况少，工作经验也未注意加以总结。登记工作虽然布置在今年第一季度结束，也由于下面忙于工农业大跃进，干部力量有限，至今未能全部完成。因此，只能就目前掌握的部分地区的情况报告如下：

第一，曲艺艺人，在历次政治运动中都演唱了不少新节目，其中较受群众欢迎的有《白毛女》、《血泪仇》、《新儿女英雄传》、《铁道游击队》、《保卫延安》等数十部，新唱词也是数以千计。今年上半年仅武汉、沙市两地便创作了三百多个新的节目。说新书唱新词在群众中有了一定的影响。武汉市今年大跃进以来，为了扩大新书、新词的影响，扩大曲艺听众面，加强对听众的宣传教育，并增加收入，每逢星期天上午特开辟了说新书、唱新词的专场，仅21个专场的统计便争取了七千多观众(均为战士、工人、学生、干部)，艺人通过这种专场活动，也促使他们加强学习、创作、交流演唱经验，目前正逐步推广。

但是从整个曲艺演唱上来看，反映现代生活的，特别是反映当前工农业大跃进的节目，还未形成主流，还只能占有在开演前说唱十分钟至半小时的比例，占主要地位的仍然是各种奇案、剑侠、演义、传记，有的竟连十分钟的新书也没有。而对于老书又未作过必要的整理改编，封建迷信还在侵袭着广大群众。因此，曲艺易于反映现实的特点尚未得到充分发挥，形成这种现象的主要原因，首先是我们在思想上对曲艺工作重视不够，没有组织力量协助艺人开展对新节目的创作和对传统曲目的整理改编，及时推广优秀节目来改变这种现象。其次，艺人对说新书、唱新词、为政治服务的思想不明确，信心不坚强。每每是旧书说得生动有趣，新书却是干巴巴的，听众批评为“像听政治报告”；说抗日战争、解放战争、土改内容的还较为熟悉，愈是今天的英雄人物、先进事迹就愈说不好，也不敢说，怕说错了，犯政治错误。这反映出了曲艺艺人脱离政治，脱离生活斗争，对新人新事不理解而影响到演唱质量不能适应为当前大跃进形势的严重性。也有的艺人存在着单纯营利观点，认为只要卖到钱就行，收入多的就是“大先生”，认为旧书是卖钱的，新书是向政府交差的，不积极演唱新节目。在客观上来说也受了一些茶社营利观点的影响。茶社是卖钱出发，什么

东西能卖钱就要什么。

当今天新书、新调暂时还显得比较粗糙、质量较低的情况下，艺人为了能在茶社演唱，也就只好用老一套的东西来满足茶社的营业要求，否则就无法在茶社站脚。所以，我省曲艺工作，在这些问题面前，如何加强领导，尽快地改变这种厚古薄今的落后状态，真正做到以说新书，唱新词、为社会主义建设服务，是当前亟待解决的问题。

第二，演唱活动目前有以下几种形式：一深入到乡、社、队和厂矿巡回；二、在农村中的小集镇巡回；三、在曲艺馆、文化宫；四、在茶社。在深入农村演唱上，黄陂鼓书队是作得比较好的。他们的经验是：一、领导统一安排，分片包干活动。该队 1950 年底成立至今，每次下乡，当地县领导对巡回演唱路线，事先都作好安排，避免盲目流动和某些乡、社不予安排的现象。县文化馆曾经不止十次的派干部随艺人一道下乡摸索演唱、收费等经验。县文教局也曾向各乡、社发出曲艺活动"三定"(定时、定价、定点)的通知，这样就减少了艺人在演唱活动中的困难。二、与农民同吃、同住、同劳动。三、随时收集当地真人真事编成唱词进行宣传，使演唱内容能紧密地结合当地中心，因此极受农民欢迎。农民叫他们为"宣传队"。有时一个乡留演唱两、三个月，至少也是一天。特别是在各项运动中，各地都争相邀请。可是，以往像这样真正深入农村演唱的还不多(茶社合营后，工资固定，经营积极性不大，有说唱固然可以增加收入，但自己所得有限，又麻烦，因而对曲艺不欢迎)，纷纷要求建立曲艺馆。曲艺馆的建立，从某些地区来看确有它的优越性，由于场地固定，艺人可以以多种形式联合演唱，可以增唱新节目，有些不愿去茶馆的听众也可去曲艺馆听书听唱，收入随之增多。但是目前不少艺人由于有茶社、曲艺馆的固定场所，收入好，就不去流动，不愿意上山下乡，认为农村生产忙，插不上去，怕下乡的收入差(在市内的评书艺人，最好的每月收入五百元)，生活不能维持，这样既缩小了观众面，对艺人的改造也受到限制。

第三、经营管理。目前凡是曲艺较多的县、市内一般都成立了曲艺队、组等群众性的组织，这样一方面加强了艺人之间的团结合作和组织纪律性，同时便于领导管理。在经济上绝大部分是采取统一领导、分散经营，有的每月向队、组交纳一定的公积金。也有的是在艺人自愿的基础上统一收支，按劳取酬。这种统一支付的优越性：一、工资固定，以旺养淡，生活比较安定，并可积累部分公共经费，添置设备，赡养老艺人，吸收学员，以及解决某些人的临时困难；二、由于有经济上的合作，加强了互相关怀的集体观念；三、由于经济上的统一支付，在活动上便于统一安排，避免了互相争夺演唱场地的现象；四、可以抽出一定的力量进行试验性的演唱或创作活动；五、统一收支，定期给薪，可以克服艺人"今朝有酒今朝醉"的恶习。但另一方面，也由于工资固定，支出上的扯高补低，原来收入多的认为划不来，收入少的认为反正每月工资可靠，因而影响到艺人演唱积极性的发挥，有时收入多的艺人甚至出现瞒报收入情况；收入少的则认为反正每月工资可靠，也不积极争取收入。但是有的县由于加强了对艺人的法治教育和计划管理，问题基本上得到解决。目前不少地区艺人

都要求组织起来，统一收支。

第四，培养后代的方式，一种由队、组带徒弟，指定专人传授，其供给由队、组共同负担。一种是个人带徒弟，其供给有由老师负担的和学生自己负担的。但目前严重的问题是对后代缺乏应有的重视。

其原因：一方面青年人学曲艺的少，同时，原有的曲艺艺人对带徒弟也不积极，要供给负担学生生活，同时自己知道的东西多是旧的，也不敢教，现在我省曲艺艺人一般都在40岁以上，各种曲种都反映出后继无人情况，这也影响到曲艺艺术的进一步繁荣与发展。

第五，学习问题。凡是成立了队、组的地区，一般都在当地文化部门领导下，每年至少有一次集中性的学习或总结工作。像黄陂鼓书队，自1950年成立以来，县委宣传部、文教局、文化馆组织他们学习、训练就在30次左右。每逢一个政治运动来了，便集中地组织学习方针政策，并辅导艺人创作一些新的唱词，因此这个队能较及时地做到为中心服务。但是由于曲艺都是分散活动，流动性大，经常性的学习还不能很好地坚持进行。由于缺乏经常性的学习，有的艺人在演唱中发生不少问题，甚至有违背方针政策的演唱内容出现，在群众中造成不良影响。此外，曲艺队伍很大，而且成员复杂。其中有不少是解放后由其他部门转到这工作中来的(最多的是算命瞎子转业的)，过去在艺人工作管理工作中又不严格，不少伪军官、坏分子也钻到里面来了，如武汉市就有当过伪警察局长的，解放后，道德品质败坏被开除工作藉的。几年来，各项政治运动在曲艺队伍中又未曾搞过。所以队伍的成员质量是不纯的。因此，今后一方面要提高艺人的政治思想，同时还需在队伍上进行整顿，始能使曲艺艺术逐步得到繁荣。

从以上情况来看，我省曲艺工作取得了很大成绩，但存在的问题确也不少，与当前工农业大跃进的形势是很不相称的，今后必须加强领导管理，纠正曲艺中厚古薄今的倾向，大力地组织艺人下乡上山，加速曲艺队伍的改造，以便更好地为社会主义建设服务。对今后的工作，初步考虑有以下几点：

一、建立和健全组织机构，加强艺人的领导管理，省拟于1959年内成立“湖北省曲艺工作者协会”，吸收一批优秀的曲艺艺人和从事曲艺工作的干部加入协会，各地以县、市为单位健全各个曲艺队、组等组织，发挥艺人的积极性，加强团结协作。

二、整顿队伍，提高质量。拟于1959年在全省曲艺登记工作的基础上，普遍进行一次整风，大力进行一次社会主义教育，对个别成分复杂、作风恶劣者给予适当处理，以纯洁整个曲艺队伍。

三、加强业务上的领导，扭转厚古薄今的倾向。今后拟召开一些曲艺创作座谈会或讲习会，主要是端正创作思想，交流创作经验，省并于1959年成立一个“湖北省民间说唱艺术团”(包括曲艺、皮影、木偶)，以此在艺术上进行革新示范，并负责组织对传统曲目的发掘、整理、改编工作，及时向全省推广。

四、大力组织曲艺队伍上山下乡，送上门去演唱，充分发挥曲艺“轻骑短刃”的特点。今后县的曲艺活动以农村为主，直接深入到社、队进行演唱，市的曲艺以巡回工矿演出为主，同时每年应有三分之一的时间下农村。

五、经营管理按照曲艺分散活动的特点，仍然以统一管理、分散经营为主，但在曲艺较多而集中的地区，而艺人又自愿合作经营的，亦可采取民主管理、合作经营、按劳取酬的办法。

六、培养后代问题，合作经营的可以从公积金中开支，单独经营的其供给应由学生自理，并应给予老师一定的报酬。在教学方面，各地文化部门必须负责对老师、学生进行政治思想教育，定期进行检查，对教学成绩优良的给予精神或物质奖励。

湖北省文化事业管理局

1958年7月5日

抄送省委宣传部

湖北省曲艺工作者协会会章

（修改草案）

第一条：本会定名为湖北省曲艺工作者协会（简称湖北曲协）。

第二条：湖北省曲艺工作者协会（以下简称本会），是湖北地区专业的曲艺工作者与业余的曲艺爱好者自愿的群众性组织。其任务是；在中国共产党的领导下，在中国曲艺工作者协会的指导下，遵循文艺为工农兵服务、为社会主义事业服务的方向，贯彻执行“百花齐放，百家争鸣”和推陈出新的政策，团结全省曲艺工作者大力繁荣曲艺创作，表演新书新词，批判地继承曲艺传统，发掘整理优秀的传统曲目，改进表演艺术和曲艺音乐。运用曲艺武器，积极地参加社会主义革命和社会主义建设事业，为实现共产主义的伟大理想而斗争。同时，坚决地站在反对帝国主义，反对现代修正主义的最前线，和全国文艺工作者一道为反对帝国主义，反对现代修正主义，保卫世界和平和发展进步文化而斗争。

第三条：凡赞成本会章程并具备下列条件者，均可申请加入本会：

一、拥护共产党和社会主义；

二、历史清楚；

三、在曲艺创作、研究、表演、音乐或组织工作上有一定成绩的职业和业余曲艺工作者（包括作者、演员、乐师、曲艺工作干部）。

第四条：凡自愿加入本会者，由个人提出申请并付足以表明申请者的曲艺活动和社会活动的材料，由本会会员二人介绍或有关文化艺术单位推荐，经本会主席团审查批准，得为本会会员。凡在本省的中国曲协会员，经过登记，即为本会会员。

第五条：会员的权利：

一、对本会工作，有讨论、批评和建议的权利；

二、在本会内有选举权和被选举权；

三、有取得本会编印的书刊及借用本会研究资料的权利；

四、有享受本会举办的参观、学习活动和各种福利的权利。

第六条：会员有以下义务：

一、遵守本会章，执行本会决议，响应本会号召；

二、协助本会推行各项工作（如调查研究、发展会员）；

三、辅助当地曲艺活动的开展。

第七条：凡本会会员有请求退会的自由。

第八条：凡本会会员如长期停止曲艺活动，或脱离曲艺工作岗位，本会可劝其退会，或经本会主席团通过后，得开除其会籍。

第九条：凡本会会员有下列情形之一者，经本会主席团通过后，得开除其会籍：

一、被剥夺公民权者；

二、有违反社会主义利益的反动行为和言论者；

三、违反本会章程，破坏本会工作者；

四、作风极端恶劣，在群众中造成极坏影响者。

第十条：本会以会员代表大会为最高领导机关。在代表大会闭会期间，以大会选出的理事会为最高领导机关，在理事会闭会期间，由理事会选出的主席团为最高领导机关领导本会工作。

第十一条：会员代表大会每三年举行一次，由理事会召集之。必要时得由理事会决定提前或延期召开。代表大会的代表名额与代表产生的办法，由理事会决定之。

第十二条：理事会由会员代表大会选举理事若干人组成，理事名额由前任理事会根据实际情况提交会员代表大会决定之。理事会每年召开一次，由主席团召集，必要时得提前或延期召开。

第十三条：理事会由会员代表大会选举理事若干人组成，负责执行会员代表大会决议，理事会推选正主席一人，副主席若干人，并任命秘书长，组成主席团，负责执行理事会决议，处理日常事务工作。主席团根据需要，决定本会内部设立各种部门，并聘请或任命各个部门的工作人员。

第十四条：本会对专、市、县的曲艺团体在工作方针上和业务上有给予指导和协助的责任，但不领导各地曲艺团体的经常工作。

第十五条；本会的经费来源是政府补助和社会捐助。

第十六条：本会章程制订及修改权属于会员代表大会。

第十七条：本会章程的解释权属于主席团。

1958 年

关于湖北省首届曲艺会演情况及改进曲艺工作的意见

（化艺主字第36号）

（一）曲艺是一门深为广大群众所喜闻乐见的民间艺术，形式丰富多彩，短小精悍，轻便灵活，简单而富于表现力，极便于迅速反映现实，便于深入到许多偏僻地区活动。群众不仅熟悉热爱曲艺，而且也能运用曲艺来表现自己。因而曲艺较之其它艺术形式更加易于在群众中普及，确是一项为政治、为生产服务、为群众文化生活服务的好武器。解放后几年来，广大艺人在党和政府的领导下，政治觉悟和艺术水平均有提高，在历次运动中，在配合宣传与活跃人民文化生活上，作了许多贡献。但是，由于过去我们对曲艺的这些特点认识不足，长期没有给予应有的重视，对其缺乏经常的领导和管理，故直至现在，也还有不少地方的曲艺艺人，在那里继续散布着封建、迷信乃至反动的思想毒素。这些情况必须坚决迅速彻底地加以纠正。今后我们必须加强对曲艺工作的领导，必须把全省约有3000余专业艺人，数以千万计的业余曲艺活动分子，这一支强大的文艺轻骑兵的力量，好好领导起来，运用起来，使其在多快好省的社会主义建设事业中，发挥积极的作用，更好地为巩固社会主义的经济基础，促进社会生产力的不断向前发展服务。

（二）为了推动曲艺为社会主义服务，最近期间，我省有三个专区和武汉市，相继举行了曲艺会演，省举行了全省首届曲艺、皮影、木偶观摩会演。全省会演7月10日开始，到17日结束、八天中共演出10场（会演6场，展览演出1场，对外公演2场），除演出外，在会演期间，我们集中主要精力，领导到会艺人进行了"务虚"，着重解决曲艺工作的发展方向和鼓舞艺人的革命干劲。到会代表根据省文化事业管理局曹建国副局长，省委宣传部文艺处黄力丁处长所作的报告，对过去的工作进行了初步检查，对于今后如何运用曲艺为政治服务，为生产服务，为工农兵服务的问题，进行了热情的辩论。

开始辩论时，大部分人都对曲艺为政治服务有顾虑，信心不足，并提出曲艺在反映现实方面有"五难"、"五怕"。"五难"：①反映现实的曲艺作品太少；特别能够像旧节目那样吸引观众的节目更少；②运动一个接一个，创作赶不上，等写出时情况又有了变化；③许多专业作者对曲艺不熟悉，写出的段子艺人唱不上口，艺人自己又缺乏生活；对新人、新事不熟悉，同时也缺文化，缺时间；④说唱旧书、旧词可以见机而为（看听众反映增减），"戏不够，神仙凑"，说唱新词非下硬功夫不可；⑤有关方面，如文化宫、茶馆诚恐说新书、唱新词影响到他们的营业收入，不予支持。"五怕"：①搞新的怕万一有何不妥处，领导批评，听众指责，犯政治错误；②怕费脑筋；③怕听众不爱听，影响收入和个人生活；④怕同行艺人用旧书旧词和自己竞争，把自己的活动阵地挤去；⑤怕搞新的丢掉了自己的艺术。以上问题，一方面反映出我们对新的东西扶植支持不够；另一方面也反映出曲艺艺人的思想尚未很好的得到解放，从困难和个人生活方面考虑得多，为政治服务的热情和干劲还不充足。同时从这

里也反映出我们过去对艺人思想教育做得不够。

针对以上情况，我们一方面组织领导艺人进行分析辩论，联系个人思想，找出问题的原因，想出解决的办法；另一方面通过观摩会演中新节目的演出，特别是，通过组织了几个在创作与反映新的生活方面，在深入农村演唱方面，有经验有体会的同志在大会上作了现身说法之后，给大家的启发鼓舞很大，使问题基本上获得解决。为了表扬先进，鼓励大家向先进看齐，在大会闭幕式上，省文化局还奖给坚持为政治服务、为工农兵服务的黄陂鼓书队一面大红旗。

（三）这次会议虽然时间有限，会前准备也不够充分，但由于省委宣传部的具体指导，采取了以“务虚”为主，以虚带实的作法，会议基本上达到了预期的目的。主要收获有以下几点：

①明确了曲艺必须为政治服务，为生产服务，为工农兵服务。曲艺工作者必须首先在思想上插上红旗，必须把主要精力集中在反映社会主义现实生活方面。社会主义的曲艺，担负着以社会主义思想教育人民群众的光荣职责，就必须由具有社会主义觉悟的人来承担。特别当祖国的社会主义建设正在一日千里的向前飞跃发展的形势下，曲艺工作者若不首先在思想上来一个跃进，就有继续落后下去以至被时代所淘汰的危险。基于这一认识，在务虚过程中，有许多曲艺艺人批判了自己过去单求个人名利，不惜向人民放毒的错误思想，表示会后一定要在思想上作到政治挂帅，厚今薄古，多多演唱反映社会主义生活的新人新事、新书新词，坚决不再说那些有毒的旧东西。但在讨论这一问题的时候，也曾发生少数思想偏激，矫枉过正的情况，提出从今以后，要把所有旧书旧词一概丢掉。这一点通过大会总结已予纠正。明确了说唱新人新事是主流，但对于传统节目也要积极进行挖掘整理改革，只要内容健康，仍然可以演唱。对于传统的东西，我们要取其精华，去其糟粕，使之成为建设社会主义新曲艺的养料，古为今用。

②开始鼓起了干劲，突破了迷信保守。初步认识到只要具有正确的思想立场，有决心深入群众中去，和劳动群众相结合，发挥了敢想、敢说、敢做、敢创造、敢写、敢演、敢唱、敢教、敢学、敢于突破陈规的精神，艺人同样可以进行新节目创作，且比新文艺工作者具有更多的便利条件。为了鼓励艺人创作，鼓起干劲，奠定信心，大会期间，我们组织到会代表参观了“武汉市工业技术革新展览会”，并发动大家进行了创作。结果在大会期间，同志们利用业余时间，写出了 51 篇作品，大会并选择其中优秀者在会上作了展览演出。加上会演的全部 53 个节目中，有 49 个都是反映当前现实生活的新节目，其中由艺人创作改编的节目就有 34 个，且大都达到了相当水平，这些都对到会艺人起了很大鼓励作用。

③交流了创作、表演与下乡上山、巡回演唱的经验。其中特别是黄陂鼓书队几年来一直坚持为政治服务，为工农兵服务，坚持在农村巡回演出的经验，给大家的启发和鼓舞作用很大。该队 1950 年成立以来，全队 19 人，其中能创作的 6 人，6 人中又有两个是盲艺

人，但几年来他们创作演出的新鼓词达到了400多篇，且都能密切结合当时当地中心工作和人民群众的需要。几年来他们走遍了黄陂的每一个区、乡和水库工地，到处都受到领导上和群众的热烈欢迎，甚至在最紧张的生产季节和抗旱斗争中间也无例外。他们的主要经验是：①善于依靠党政领导的统一安排；②服务方向明确，演唱内容密切结合了各时期中心工作的需要；③密切联系群众，和群众真正实现了同吃、同住、同劳动；④活动方式灵活，一切从便利生产、便利群众出发，作到生产到哪里，演唱到哪里，生产紧张时，就把一场书（一般三小时）的活分作几段时间来完成，利用农民吃饭、休息时或在地里作活时演唱；⑤一贯坚持学习，勇于开展批评与自我批评。几年来他们共进行了30几次全队集中的学习，即在农村活动时，每天也坚持抽出一段时间，以小组为单位进行学习。今年整风之后，又养成了辩论的习惯，凡有重大问题不能解决，即组织队员开展辩论，使问题能及时得到解决。当黄陂鼓书队的经验在大会上介绍之后，到会代表都一致表示要向该队学习，有的还提出了学黄陂、赶黄陂、超黄陂的口号，把黄陂鼓书队变成了大会期间相互挑战的主要对象。

④在会议期间到会的110名代表，共写出了869张大字报。在务虚的基础上，我们又发动了大家分别制订了单位和个人的跃进规划。规划一般均包括了为政治服务，创作新节目，下乡演出，增加收入节约开支等几个重要方面，有的还订了辅导业余和培养后一代的规划。最后并一致通过了向党、向全省人民表决心的曲艺工作大跃进的决心书。

为了把这次会议的精神贯彻到全省曲艺工作中去，促使全省曲艺工作来一个大跃进，希望各地领导，抽空听取到省开会的代表作一次汇报，并帮助他们向当地曲艺组织和艺人作好传达，结合本地曲艺工作情况，发动群众，对过去工作加以检查总结，制定出会后的跃进规划。

（四）根据会演中了解的情况，尚有以下几个问题，希望各地在今后工作中，注意及时总结出经验，研究出解决的办法：

①关于艺人的政治文化学习问题。这是提高艺人觉悟，改进曲艺工作的一个重要前提。作得比较好的地方，一般都是每当中心工作到来的时候，组织艺人到县集中进行一段学习，然后放下去工作，黄陂鼓书队除集中学习外，在乡村活动时，每天也抽出一定时间学习。但从大部分地区来看，学习问题尚未得到很好的解决。针对曲艺艺人活动分散流动性大的特点，我们认为，采取定期集中学习的办法是可以的。学习内容，除党的方针政策外，还应结合艺人的思想，解决一些突出的思想问题和认识问题。这样集中性的学习，最好每月都能进行一次，把它固定下来，形成制度。此外，还应结合巡回演唱，组织艺人参加义务劳动，参观访问，向群众中的英雄模范人物学习。据了解，除武汉和黄陂等少数地区，在曲艺艺人中开展过整风而外，其它都未进行整风。我们建议，凡未进行过整风的地区，都能在当地党委的统一领导安排下，在曲艺艺人中开展一次整风补课。在文化学习方面，目前艺人最为迫切的要求是扫除文盲，要求各地在艺人中扫盲的任务，统一纳入当地扫盲规划之

内，争取在最短期间予以解决。

②关于培养曲艺后一代问题。这是这次会议上艺人反映相当强烈的问题之一。据反映，有的曲种如深受群众欢迎的湖北说鼓子，目前就剩下石首汪涛安一棵独苗，然而汪本人相当保守，不想教别人，有的虽然愿吸收学生，但又无法负担学员生活。我们考虑，有计划地培养曲艺后一代是必要的，由于学曲艺所需要的时间并不太长，一般在学习了三个月至半年以后，即可独立工作。学员在学习期间的生活费用，可以分别采取由学员自己负担或由曲艺组织的公积金中负担等不同办法加以解决。如艺人自愿，亦可由带徒弟的艺人自己负担，但当学徒取得独立工作能力，有了一定收入之后，学员应付给老师一定报酬。为了保证把后一代培养成为忠实于社会主义事业的新的曲艺工作者，各地应加强对培养后一代工作的政治思想领导，如有条件，还可举办一些小型短期训练，对学员进行政治思想教育；业务传授，则可聘请艺人担任。但不论是艺人自己招收的或统一举办训练班，对于吸收学员的数量和质量，都必须适当加以控制，防止造成混乱。除适当鼓励与支持专业艺人吸收学员外，还特别鼓励和提倡专业曲艺艺人向群众业余文化组织，普及和传授曲艺艺术。这一方面是为了满足群众文化生活需要，另一方面，曲艺本是一项民间艺术，一切人材均来自群众，只有在群众中普及了曲艺活动，曲艺后备力量的补充才能获得真正可靠的源泉与保证。

③关于曲艺艺人的组织与经营问题。现在全省已有部分市、县建立了曲艺队的组织，但大部分地区都还未建立组织，有的虽有组织，却是有名无实。在组织起来了的地方，在经营管理上，又有几种不同方式，有的是统一领导，以小组为单位，分散经营，按比例提取一定数量的公积金（一般提取 8%—10%）；有的是统一领导，集体经营（收入全部归队，按比例分红和提取公积金）；也有的是艺人各自独立经营。

据调查，组织起来，统一领导，统一经营，或分散经营提取一定比例的公积金，是有其优越性的：①政府便于领导管理；加强了艺人的集体观念和组织纪律性，可以互相帮助与互相监督；②可以有计划地布置工作与进行学习，必要时还可以抽调力量突出创作，而不致于因停止活动影响生活；③可以统一分配演唱场所，不致因地区收入高低不同造成相互竞争演出场所；④有力量吸收学员与负担学员生活；⑤可以供养丧失劳动力的老艺人；⑥可以进行奖励与采取其它福利措施，帮助艺人解决一些临时发生的困难。因此，我们认为，凡能建立组织的地方，都应当把组织建立起来，在经营上应建立公积金的制度。如艺人自愿，领导条件好，也可以采取集体经营的方式。目前，凡未完成曲艺登记的地方，应抓紧时间先完成登记工作，并在此基础上把曲艺队的组织建立起来。

以上如有不妥，请文化部、省人委和省委宣传部指示。

湖北省文化事业管理局

1958 年 7 月 22 日

湖北省曲艺工作者协会发展会员办法

（湖北省曲艺工作者协会常务理事会第一次会议通过）

1958年12月30日

第一条：本办法根据湖北省曲艺工作者会章第三、第四条的精神制订之。

第二条：会员的条件：

1、拥护中国共产党和社会主义；

2、历史清楚；

3、在曲艺创作、研究、表演、音乐或组织工作上有一定成绩的职业和业余曲艺工作者（包括作者、演员、乐师、曲艺工作干部）。

第三条：申请入会手续：

1、首先由申请者向本会提出申请（有会员组的地区，经当地会员组推荐，目前尚无会员组的地区，暂由当地文教局推荐）。事先填好入会申请书，附交足以表明申请者的曲艺和社会活动的材料，由推荐者或推荐单位提出审查后的意见，报湖北曲协。

2、经本会常务理事会审查批准后，方为本会会员并发给会员证。

3、凡在本省的中国曲艺工作者协会会员，经过登记，则为本会会员。

湖北省文化事业管理局曲艺挖掘工作组
关于挖掘曲艺传统艺术的初步规划

根据省文化事业管理局关于挖掘戏曲、曲艺等传统艺术规划的要求，以及我省曲艺传统艺术的实际存留状况，现有工作基础和具体条件，制定初步规划如下。

一、曲种概况

我省现有曲种共20个，其中根生的曲种13个。外地移植已在我省生根的曲种3个。已移植进来尚未生根，只在较大的城市演唱的曲种4个。按照本省根生曲种（包括外地移植已在我省生根的曲种）的演唱特点来分类，可归纳为10个曲种。其分布概况如下：

地　区	曲　种	地　区	曲　种
荆州、沙市	汉滩小曲	石首、监利	说鼓子、围鼓子、清唱
沔阳、天门	碟子小曲	红安、黄陂	湖北大鼓
洪湖、沔阳	渔　鼓	沔阳、天门	三棒鼓
广　济	三响渔鼓	恩施专区	三才板、南曲
公　安	跳三（丧）鼓	襄阳专区	大调、坠子、鼓儿词、孝歌

另：评书流传在省内各地最为广泛。孝感地区，大鼓为主要曲种，与黄冈地区的大鼓腔调有别。单弦、北口相声、太平歌词等，只在武汉、沙市二地演唱。襄阳大鼓仅曲腔为根生，曲词多移植自坠子书。

过去各地为了丰富上演节目曾搞过一些零星挖掘，但为数极少。绝大部分传统曲目尚未挖掘整理。根据现在已知的曲目，在主要曲种方面的评书有45部（“讲史”的及有底子的册子书尚不包括在内）。渔鼓案卷书有80本；大鼓即黄陂鼓书一路，有记书百部左右（在武汉地区已知的书目有80本）；小曲曲本有汉滩小曲40套，天沔小曲140段。曲牌部分，小曲曲牌有95个，渔鼓曲牌13个，说鼓子曲牌6个，共114个。以上的曲目、曲牌除小曲已有80个记谱外，其他均无记录。

二、挖掘的内容

各曲种自有源流，存储甚富，均尚有一二或更多的名老艺人。在书目中精华与杂芜相间，同书而内容不一。在挖掘工作中必须先摸好两个底：人的底与书的底。人的底包括艺人姓名、师承、艺历、曲牌、书目、书目中的重点书目、重点书目中的重点章节。书的底，首先应该挖掘思想性、艺术性较强，可以流传推广的书目；其次是内容无害，而有较高的艺术技巧，确系艺人的“看家活”，有保留研究价值的书目。

各曲种应分别从四个部分记录保存：

1、原曲本：有底本的收集底本，无底本的口述录词，一律不加篡改，防止弄虚做假。其中有这一代艺人丰富加工的部分，可与师授的原词分开，另行记录。书中不健康的部分与繁词芜句也要照述录记，以供研究。另外，如评书（评词）中的“雨夹雪”（即丰富底本的口头文学部分），“套子”（即风、雷、火、日、月、雨赞、人赞、马赞、刀枪赞、闯关、摆擂赞的诗赋部分），渔鼓中的默口词外的“水词”，大鼓中的白口词，说鼓子中的闹台词，小曲中的零碎白口词等，都要如实录记。再如书目的底本已失传，只留下“书梗子”或“大路子”（即故事提纲），或全书已失传只留下某些生动的片词零段也应录记，不可因其残缺而疏漏。

2、原曲牌：记录曲牌时，不仅记录本曲牌的基本唱法、腔调，同时应在同一曲牌中分别记录两位以上老艺人的不同使腔、唱法（即口法）、伴奏与鼓点。并应该在曲谱后边用文字注释，加以说明，以弥补曲谱中的不足。条件许可一定要录音，以便在研究中能与曲谱互相对照来区别流派，保留演唱者的风格。

3、表演经验：此部分包括四点：

记述各名老艺人在表演中如何发挥其独有特长，运用其表演技巧：如抓“书胆”、抖“包袱”，下“扣子”，塑造人物形象，本人的精、气、神的特点；特别是说唱中如何使用丹田、气口、报字、行腔、压板、打鼓等宝贵经验，在记录时既应有本人表演特点的介绍，也需要有专门对某一句腔，或某一个“包袱”的具体讲述。

记述名老艺人如何学艺、师授的方法，本人练艺及带徒弟的经验。同时也包括本人所

耳闻目见的同行人中的错误与失败的教训，以供后代借鉴。

记述曲艺传统艺术中独有的“撂地”（即广场演出）经验，如何吸引观众，取得效果的方法。

记述曲艺中各行的表演口诀与术语。

4、曲艺史料应分别记录同一曲种或不同曲种的老艺人，所耳闻目见的本曲种和别曲种的源流、沿革、变化、发展。凡有一说，均应记录，先不要求编史工作，只求能做到史料的搜罗充实。另外，老艺人过去行艺中的轶闻琐事，与在旧社会所受迫害的实况也应记述，以教育后学。

三、措施与分工

1、我省曲种多，分量重，过去工作基础薄弱，必须突出重点，取得经验，待有余力再来扩大工作幅度。按照实际情况，各地应采取重点地区、重点曲种、重点艺人、重点曲目中的重点章节，这个“五重点”的工作方法开展活动。重点地区即是重点曲种的根生地区，或重点曲种蕴藏较厚的地区，重点曲种目前拟选定湖北评书、湖北小曲、湖北大鼓、湖北渔鼓、说鼓子、坠子等六个曲种（三棒鼓主要是继承其表演技巧）。重点艺人即是艺历久，修养深，东西好，有风格，年纪大而健康差的艺人。重点曲目即是重点艺人的拿手好戏。重点曲目中的重点章节，在选择上一定应该是一部书中能集中表现本人独有的说唱技巧与风格的章回或段子。分别采取本人自记与口述笔录相结合，记谱与录音相结合，挖掘与继承相结合，专业与业余相结合的方法来进行工作。

2、整个挖掘工作在省文化事业管理局的统一组织、领导下进行，有关的各专、市（县）的文化（教）局（科）应加强此项工作的具体领导，由各地曲艺队按曲种分工负责完成。如曲艺队力量不足，各地文化馆应投入力量协助完成。尚无曲艺队组织的地区应由当地文化馆或文工团（队）承担此项挖掘任务。

省民间歌舞团训练班负责将程德荣、俞义和二人的小曲曲本挖掘齐全，要求在1962年底前完成。

沙市、宜昌曲艺队负责将沙市的朱秋高、张明亮，宜昌的李桃青等人的小曲曲本，以及本地名老艺人的评书部分挖掘齐全。小曲曲本要求在1962年底前完成，评书部分在1963年底前完成。

沔阳、洪湖曲艺队应将本地的湖北渔鼓曲本挖掘齐全，要求在1963年底前完成。

广济文化馆负责将本地的甘大毛的小曲曲本（要求在1963年底记齐）、吴怀贵的渔鼓曲本挖掘齐全（要求于1962年底前记齐）。

红安、黄陂、新洲曲艺（鼓书）队，应将本地的湖北大鼓曲本（包括曲腔）挖掘齐全，要求在1965年底完成。

石首、监利文化馆负责将本地的说鼓子（包括跳丧鼓）的曲本（包括曲腔）挖掘齐全，要

求在1964年底完成。

公安曲艺队及文化馆负责将本地李尚林的评书资料挖掘齐全，要求在1963年底完成。

襄樊市、光化曲艺队负责将本地的坠子、大调鼓子曲、鼓儿词（以坠子为主）的曲本、唱腔、曲牌挖掘齐全。进行时应注意段子书与本头书分头挖掘。除曲艺队现有的老艺人外，应注意在本专区如光化、襄樊市、枣阳等地剧团中原唱曲艺现已改行的艺人、乐师中选取重点，以免疏漏。要求在1964年底前完成。

恩施文化馆、恩施专区歌舞团负责将本地的三才板、扬琴（以南曲为主）的曲本、曲牌挖掘齐全，要求在1964年底完成。

荆州专区歌舞团负责从天门陈登州、沙市魏菊梅、沔阳胡桃枝、康冬英等人中选取重点，将其三棒鼓表演技巧，指定专人学习继承下来，并记图说明。同时负责将天门肖腊梅的碟子小曲的表演技巧派专人继承。（记图与文字资料要求在1963年底完成，继承部分要求在1965年底能基本掌握其主要技巧）。

3、音乐、表演经验与曲艺史料部分

省民间歌舞团负责将已记谱的80个小曲曲牌与湖北艺术学院已记的小曲曲牌的曲谱汇齐（并录音）审订完毕。另将尚未录记的小曲曲牌进行记谱并录音。要求在1963年底完成。

在各地进行曲本挖掘的同时，即应指定专人录记"弦乐说唱"、"板乐说唱"的曲牌与唱腔（要求与文字记录同时完成）。有条件即应录音保存。

此外，拟请省电台从以下诸人中选灌唱片：

小曲：程德荣、俞义和、张明亮、李广仁、管大毛（恩施南曲一人）。

大鼓：胡明朗、匡玉山、王鸣乐。

渔鼓：肖道增、周天元、黄敏斋、吴怀贵。

说鼓子：邓遮南、汪涛安。

坠子：汪痕之、宋丽华、李有才、水涌泉。

大调：华清晨、马树田。

孝歌：肖万才。

评书：陈树棠、江云卿、李尚林。

表演经验——各地于所选出的重点艺人中，依照本规划挖掘内容中的要求提示，分别记录整理成文；同时可采取邀请名老艺人讲述其表演经验或传授节目的办法逐步加以整理；各文化（教）局（科）可有计划的安排力量，组织青年演员、学员，认真地将名老艺人的"绝活"学下来，以免失传。

曲艺史料——各地在挖掘的同时，可采取座谈与采访等办法录记史料，省曲工组将历次积累的零星史料加以丰富整理。

4、省文化局曲艺工作组除负责对各地挖掘工作进行指导督促及检查外，并负责全省挖掘资料的统一编审工作。

5、各地在规定的时间内所完成的挖掘资料（曲本、音乐、表演经验及曲艺史料），应先后分批送请各当地文化（教）局（科）审查后，另抄齐副本及时送交省曲艺工作组审核编印作内部资料，分送有关部门参考指导，并选集其中质量优秀的部分曲目、曲牌编出《湖北曲艺传统曲目集锦》、《湖北曲艺传统曲牌集锦》公开发行出版。好的表演经验除全部编印内部学习资料外，将分别挑选送请北京《曲艺》杂志出版。史料部分暂作内部学习资料印行。

各地挖掘工作的时间安排，在按照规划中完成的时间要求下，自行安排。

关于挖掘工作的付酬办法，另订“湖北省文化事业管理局曲艺工作组征集曲艺资料付酬办法”随文附发参考。

1962年2月28日

湖北省文化事业管理局曲艺挖掘工作组
征集曲艺资料付酬办法

为了鼓励发掘曲艺艺术遗产，为曲艺艺术的批判、继承、革新、创造积累丰富的资料，特制订征集曲艺资料付酬办法如下：

一、送省资料付酬

（一）新近述录的传统曲本，按字数计算，以每千字一至五元付酬。分行唱词每三十行作一千字计。短篇书帽等不满一千者，仍按千字付酬。

（二）新近述录的传统唱腔、曲牌，均按曲谱的小节计算，每十个小节付给五角至两元。不满十小节的曲牌，仍按十小节计算。

（三）新近述录的有关曲艺史料，按字数计算，每千字付酬一至五元。

（四）以上资料，如系一人口述，一人执笔录者，其酬金原则上可按：文字部分，口述者得七，笔录者得三成；音乐部分，口述者与笔录者对半分成的办法分配。

（五）送省资料，如系录音，除照付工本费用外，按放送的时间计算，每十分钟付酬二至四元。

（六）珍藏的古旧曲艺书刊、曲本以及有研究保存价值的其他资料，如自愿捐献，可根据具体情况，给予物质的或精神的奖励。

如系借抄者，按一般付酬标准的二分之一或三分之二计算，誊抄费，按字数计算，每千

字付酬三至五角。

(七)各种资料的校勘,均按上列同一资料酬金的三分之一付给。

二、资料出版付酬

送省资料,已按上项规定付酬者:

(一)由省作内部资料编印出版的,不再另付稿酬;

(二)如交出版社出版公开发行的,应得稿费,除扣回原由省所付酬金外,余数全部给予原报述人和记录人。

三、凡由省或受省委托集中人员进行挖掘述录时,其经费开支原则:

(一)工资——集中人员有固定工资收入者,由原单位照付;无固定工资收入,依赖演唱或其他行业为生的民间艺人,在集中期间,可根据具体情况,由省付予每月二十元至三十元的生活补助费。

(二)伙食补助——集中人员的伙食费用,可根据具体情况,参照有关规定,酌予补助。

(三)旅差费、住宿费及有关文具纸张杂费等,均按规定由省审核报销。

凡受省委托集中有关人员进行挖掘述录的单位,应按上述原则,事先造具经费预算,报省批准后执行。

非受省委托自行集中人员进行挖掘述录者,其经费开支均由主持集中单位处理,省除按本办法规定付酬外,其他开支,不予报销。

1962 年 3 月 3 日

湖北省民间艺人登记管理办法

(草案)

一、为了加强对民间职业和半职业艺人的领导与管理,防止其盲目活动,保障其合法权益,提高其演唱质量,使其遵守和正确贯彻执行国家的政策法令,更好地为工农兵服务,为社会主义事业服务,特根据党和国家的文艺政策和有关规定制定本办法。

二、凡本省现有的从事曲艺、皮影、木偶等以演唱为职业的艺人和虽已参加工、农业生产,但在农闲季节仍进行一定营业性演唱活动的半职业艺人,均须按本办法向所属的县、市(武汉市的区)文化行政部门办理登记。虽常年进行演唱活动,但是从事迷信职业的盲人及以说唱招徕顾客的商人和群众中自乐的业余文娱活动分子,均不得作为民间职业、半职业艺人进行登记,已参加职业艺术表演团体的艺人,亦不再作单独登记。

三、凡申请登记的民间职业艺人,按下列规定办理:

(一)必须是具有较高的演唱艺术水平,一定数量和质量的保留节目,较完备的演唱设备,确能维持经常性营业演出者。

(二)申请登记人须填写"民间艺人登记申请书"、"经常演出节目"和演出设备清单各

一式三份，并交半身一寸脱帽相片四张，由受理登记的文化行政部门报请县、市(武汉市的区)人民委员会审查批准后发给登记证，并将申请书等分别报送专署文化行政部门和省文化局备案。

(三)登记工作结束后，如有申请复业或由半职业艺人转为职业艺人者，须经所属的公社或手工业生产合作社管理委员会批准后，方可按照上列规定，办理登记手续。

四、凡申请登记的民间半职业艺人，按下列规定办理：

(一)必须以不影响其所从事的工、农业生产为原则，持有所在公社、手工业生产合作社管理委员会的批准证明文件；并且确实是具有一定的演唱艺术水平、演唱节目和设备者。

(二)申请登记人须填写“民间艺人登记申请书”、“经常演唱节目表”和演出设备清单各一份，并交半身一寸脱帽相片两张，由受理登记的文化行政部门报请县、市(武汉市的区)人民委员会审查批准后发给临时登记证。当批准的演唱期限届满时，应即将临时登记证缴回原受理登记机关。如需延长或再次申请作营业性演唱时，必须按照规定重新办理登记手续。

五、凡经批准登记的民间职业、半职业艺人，必须遵守下列规定：

(一)不得演唱反动、淫秽、荒诞和宣传因果报应的节目；

(二)必须按照规定向所属的县、市(武汉市的区)文化行政部门呈送演出计划和报告工作；

(三)营业收费必须严格按照政府批准的标准执行；

(四)职业艺人的演出活动范围，一般应面向本县、市；如需外出巡回，须事先作出计划，经受理登记的文化行政部门批准，并取得巡回演出地区文化行政部门的同意。半职业艺人的演出活动，应严格限于本县、市范围以内，不得到其他地区演出。

六、凡持有登记证或临时登记证的艺人，凡能模范地遵守政府的政策法令和本办法各规定，并取得优异成绩者，受理登记的文化行政部门可酌情给予精神或物质奖励；如有违反政府政策法令和本办地的有关规定者，得视情节轻重，给予必要的处分直至撤销其登记证或临时登记证。

七、本办法公布三个月后，凡未持登记证和临时登记证的艺人，一律不准进行营业性的演出。任何部门、场所亦一律不得邀请或接受无登记证的艺人进行营业演出。

八、自本办法公布之日起，原“湖北省民间职业曲艺、杂技、木偶、皮影等表演团体及艺人登记管理办法”同时作废。

九、本办法经省人民委员会批准公布后实施。

湖北省文化事业管理局艺术处

1962年3月9日

曲艺工作报告

湖北省文化事业管理局曲艺工作组

从一九五八年九月第一次全省曲艺工作会议到现在，四年半以来，在各级党和政府的领导下，遵循为工农兵、为社会主义服务的方向，发挥了一定的作用，取得了一定的成绩。

这具体的表现在以下六个方面：

一、深入农村，为支援农业服务

全省专业曲艺队伍，除武汉市、沙市市、宜昌市、襄樊市的曲艺团、队外，其余均系以农村为主要演出阵地，以农民为主要观众。他们分散活动，或背一面鼓，或带一把弦，上山下乡，长期的深入公社直到生产队，巡回演唱，在有些地方，成为农村中的主要文化生活。他们除了演唱传统曲目，并结合中心，演唱新书新段子，向农民群众进行宣传教育，发挥了曲艺尖兵作用。鄂城县曲艺队队员每到一处，首先采访当地新人新事，及时编成小段演唱，受到群众欢迎，称为“作了光荣事，上了光荣榜”。

就是一些城市的曲艺团、队、近年来，也经常送戏下乡，为支援农业服务。武昌区曲艺队去年以两个月的时间，下到江陵、石首、公安、监利等地，演出 63 场，观众达 31，300 人次，除专场演出外，还在江陵县的弥陀寺和石首县的藕池，进行了街头演出。武汉市说唱团去年除分队到汉川演出外，还在新沟镇开了评书单场。沙市市曲艺队也曾多次到农村水利工地作慰问演出。

二、配合重大政治运动，及时开展宣传教育

曲艺最便于及时反映现实斗争，在历次重大政治的运动中，曲艺总是走在最前面，迅速有力的开展了宣传教育活动。仅就去年六、七月份的战备宣传而言，武汉地区的曲艺工作者就及时创作了各种形式的曲艺作品约五十件。其中有些作品如唱词《生死恨》等，经过不断加工，并已成为经常上演的节目。除新作品外，各曲艺队也大量上演了以揭露美蒋罪恶和进行爱国主义教育为主题的许多原有节目，如相声《英雄小八路》，鼓书《万民怨》、《侦察英雄纪瑞宣》，快板《金门宴》等等。为了配合向广大群众进行革命传统教育，根据革命回忆录改编的有唱词《老班长》、《黑铁汉活捉黄天虎》和《鼓皮赞》等作品。小说《红岩》出版以后，也是曲艺工作者首先把它搬进书场，搬上舞台。单汉阳区业余评书演员何祚欢就在武汉市各工厂、学校、机关和部队，说了一百多场；江汉区评书队在海员文化宫开了《红岩》专场；宜昌市曲艺队的评书艺人田义青也大讲《红岩》。除了评书以外，又先后改编成小曲、相声演出，受到普遍的欢迎。最近正在全国开展的学雷锋运动，为了使雷锋同志伟大精神深入人心，家喻户晓，曲艺工作者掀起了一个说唱雷锋的热潮，据不完全统计，目前用各种形式编演的宣传雷锋的曲艺段子就有一、二十件之多。

三、推陈出新，全面提高了曲艺艺术质量

几年来，在“推陈出新”的方针指导下，经过新文艺工作者和曲艺艺人的共同努力，在曲艺艺术的文学、唱腔、音乐伴奏、表演各方面，进行了不断的革新尝试，全面的提高了曲艺艺术的质量。为了摸索经验，去年省里重点抓了一下湖北小曲，通过观摩演出和座谈会，出现了一批比较优秀的新曲目，如谱唱毛主席诗词《蝶恋花》、《送瘟神》，新编的反映革命斗争故事的《碧血丹心》以及新编的历史曲目《花木兰》、《九红出嫁》等。为了表达这些新的内容，老腔老调不够用了，传统的坐唱形式也不能适应需要了，因而不能不在继承的基础上予以革新和发展，从而全面地提高了曲艺艺术的质量。

此外，在大鼓和渔鼓的唱腔革新方面，在评书说讲新书的表演艺术方面，在扩大相声艺术题材、特别是歌颂性相声段子的创作方面，质量都有进一步的提高。

四、挖掘曲艺遗产，述录了一批传统艺术资料

去年三月，召开了全省戏曲、曲艺工作会议，制定了全省曲艺遗产挖掘规划，分地区和曲种布置了任务，开始了有计划的曲艺传统艺术资料的挖掘工作。

一年来，已先后述录了鼓书、评书、渔鼓、小曲、跳丧鼓、大调、孝歌、湖北相声等十多个曲种的传统曲目文字部分的一百多万字，唱腔曲牌约三百多个，以及部分的表演经验和曲艺史料。截至目前为止，小曲中的汉滩小曲和天沔小曲的传统曲目和曲牌，已经基本上挖掘，部分比较优秀的曲目，如《抢伞》、《秋江》、《双下山》等，业经初步整理上演，全部音乐资料，正在编校，最近也可付印出版。

特别值得提出的，是去年十一月在长阳县挖掘了久已失传的、湖北小曲中最古老的一支——长阳南曲，在述录资料的同时，并指定了专人继承，整理上演，在挖掘工作上，创造了一些可贵的经验。

五、在几个主要品种中，培养了一批青年学员。

近年来，许多曲艺队都逐渐注意了培养曲艺接班人的工作。根据不完全统计，几个主要曲种，现共有青年学员约四十三人，计小曲二十二人，相声九人，评书七人，鼓书三人，渔鼓一人，坠子一人。这些学员，平均年龄为十八岁，一般具有小学以上的文化水平，有的是共青团员，学艺时间从一年到三年不等。他们在目前大都已经具有一定的业务技能，像武昌队、沙市队和宜昌队的小曲学员，并已担负了这些队的主要演出任务，受到观众的好评。

在培训青年学员的工作上，各个队都有一些好的经验，特别是武昌区曲艺队，注意了学员的全面培训，既教艺，又教人，要求严格，工作细致，值得我们学习。

六、加强了曲艺的理论研究和评论工作

理论研究和评论工作，一直是曲艺工作中最薄弱的一环。近年来，在“百花齐放、百家争鸣”的政策的指导下，也开始有所加强。去年，围绕如何提高曲艺演唱的声腔艺术质量问题，省文化事业管理局和中国曲艺工作者协会武汉分会组织了一系列的学习和讨论，引起了普遍的重视。此外，对湖北小曲的源流、特点和革新问题，也进行了探索，并出了一些研

究性的文章。关于相声艺术中,“笑”是目的还是手段的问题,武汉市相声演员也在《曲艺》杂志上,参加了全国讨论。特别是去年为了推动说新评书,省和武汉市都分别召开了座谈会,在报上作了一些评介工作,反映很好。

总的来说,几年来,我省曲艺工作的状况,基本上是好的,健康的,有进步的。

但是,在我们工作中,也还存在着不少问题,特别是,根据党的八届十中全会精神来检查总结我们的工作,就更加感到我们曲艺工作,还远远不能适应当前形势的需要。

问题突出地表现在以下两个方面:

一、在队伍方面

全省曲艺专业队伍,包括评书队在内,共计二十五个单位,专业艺人约五百人,此外,还有相当数量的民间职业曲艺艺人和半职业曲艺艺人。这个队伍不小。

在这二十五个专业队中,除了武汉市说唱团系国营以外,其余的二十四个均系合作经营的团体。

这些合作经营的曲艺队,有的还缺乏明确的方针任务,组织领导薄弱,制度也不够健全。长期不进行政治、文化和业务学习,许多队甚至连一张报纸也没有订。平时不开生活会,但内部的意见却并不少。

从艺人的思想来说,一方面是资本主义的自发势力有所增长。评书艺人每月收入高达八、九百元以上,一般的也在三、四百元左右,钱越多,就越想钱,“见利忘义”,什么书都说,只要能赚钱。生活腐化,大吃大喝争堂子,闹帮派。影响所及,有的艺人要脱离集体去搞单干,有的艺人想改行去说评书。在去年下半年一个时期,问题显得特别突出。另一方面是保守消极,安于现状,不求上进,既不学新,也不整旧,从前是怎么唱的,现在还是怎么唱,只要有人听就行。青年人不听,还有老年人听。这种思想,在农村的许多艺人中,还相当普遍。如果说,前一种思想的人,是把曲艺作为个人发财致富的手段;那么,后一种思想的人,就是把曲艺当成单纯谋生糊口的工具。总之,都是政治没有挂帅。

从经营管理上来说,有的队分配不够合理,甚至同一个队的演员,收入差距过于悬殊,既不能调动全体成员的积极性,也影响队内的团结。有的队收入不少,但是公积金却很少,有一个钱就分一个钱,甚至连一套像样的演出服装都没有置备。

从成员的情况来说,全省五百个专业艺人,据统计,平均年龄约四十岁,其中近二分之一的人还是文盲或者半文盲。新的接班人,数量很少,像鼓书和渔鼓这样大的曲种,也只有两三个青年学员。其他如跳丧鼓、说鼓子、湖北相声等曲种,还后继乏人。就是已有的少数青年学员,质量也不够高。现在全省十多个曲种中,我们还没有真正称得上著名演员的代表人物。

二、在曲目方面

首先,近年来,坚持说唱新书的人比较少了,武汉市江汉区评书队原有现代书目《林海

雪原》等十部，但去年全年，连一部也没有人说过。黄陂县鼓书队在1958年前后，曾经普遍演唱新书，艺人胡志高两眼失明，还请人把《铁道游击队》的故事讲给他听，再改编成鼓书上演。但近年来，这个队也差不多全部改唱老书了。

新书说唱少，原因当然很多，首先是创作的问题，但和艺人的思想认识也有很大关系，对待新书要有革命的态度。说唱新书比老书更难，更需要下功夫去钻研，不坚持也就不可能说唱得好。李少霆同志几年来坚持说新书《烈火金刚》，经过反复的加工，现在和他说老书一样的受到观众欢迎。江汉区评书队的严荣卿同志去年开始说《红岩》，观众曾经由两百多掉到四十几位，但他不灰心，不泄气，努力把书说好，这种精神值得鼓励。

其次，在数量庞大的传统曲目中，解放以来，尚未经过有系统的鉴别、整理，内容精华与糟粕相间，特别是评书和鼓书中的一些长篇"水路子"。特别是，去年下半年，有少数落后艺人，为了迎合低级趣味，专门说唱坏书，在群众中造成不良的影响。根据江汉区评书队统计，全队有89部传统书目，其中除26部系《三国》、《水浒》、《说岳》、《隋唐》等比较健康的书目外，其余11部系《天宝图》、《地宝图》、《粉庄楼》等底子书，及49部《三侠八俊十二雄》、《金雕会老龙》等所谓"风云路子"书。而去年这个队的十几个艺人所说的，大部分是这49部中的书。根据浠水县文化馆的初步审查，浠水县鼓书传统书目有151篇，其中明显地含有毒素的书目有83篇，占54%（内彻头彻尾的坏书有48篇，占32%）；精华与糟粕相间的书有51篇，占34%；而好书仅有17篇，占12%，并且这些好书中如《说岳》、《水浒》等，全县只有一、二个艺人在演唱。再根据黄陂县文化馆的初步审查，黄陂县鼓书队经常上演的传统书目有67篇，其中基础较好、稍加整理后可以上演者有29篇，需要作较大修改始可上演者有24篇，完全不适合演出的有14篇。其他各地的情况也大致相同。

去年下半年，有一段时间，这种乱说乱唱的现象，闹得乌烟瘴气，最恶劣的甚至公开放毒，攻击党和政府的政策。

许多地方的文化行政部门曾经重点抓了一下，武汉市组织各区评书艺人观摩座谈，提高认识，对其中情节特别严重的并进行了必要的批判，同时又采取一些具体措施，初步扭转了这种混乱现象。新洲县和浠水县也分别召开了艺人会，加强了对曲目工作的领导管理。并积极鼓励和支持说唱新书、好书，收到了一定的成效。

但就在最近，也还有这样的怪事：枣阳县有个坠子艺人，说一部长书什么《大明奇侠传》，内容荒诞已极，但他在城关一连说了八十多场，也没有人去过问这件事。

也是最近的事：武汉硚口区有个评书艺人还在大说《血滴子》，汉阳区有个评书艺人在茶馆说《青城侠义图》，门口还画着飞刀人头的大海报。

也是最近的事，也就是在武汉市：演《封神榜》，"封神"的时候，还烧表祭天。

如此等等。

很显然，这和我们要以社会主义、共产主义的思想教育人民，要充分发挥曲艺的战斗

作用，是完全不相符合的。

曲艺是党和社会主义文艺事业的一个部分，它日日夜夜联系着广大的群众，仅拿武汉市的评书来说，四、五十个茶馆，每天的听众就有一万多人，农村鼓书的听众还要多得多。"教育者必先受教育"，我们的曲艺队伍是怎样看待自己的工作？我们的思想认识如何？我们究竟拿什么东西给群众？我们所说所唱在群众中起了什么影响？不能不引起我们严重的注意，这决不是一个小问题。

产生这些问题的原因，是多方面的。有认识问题，也有实际问题，也有领导问题，而首先是领导问题。

看来，文化行政部门对曲艺工作抓得紧的地方，问题也就少一些。所谓抓得紧，就是要加强对曲艺队伍的领导管理，要加强对曲艺艺人的教育。

合作经营的曲艺队，有的由文化部门派了专职辅导干部，比如武昌曲艺队、沙市市队、宜昌市队、沔阳县队、江陵县队和江汉区评书队等；但更多的队是由文化馆兼管，其中有的是管了一点，有的是一点也没有管，既然放松了甚至放弃了领导，自然要出问题。

在这方面，武昌区文化科对于武昌区曲艺队的领导管理工作，是作得比较好的，值得我们学习。

武昌区文化科，不仅给曲艺队派去了专职干部，而且经常下队检查工作，从思想动态、演唱曲目、收支情况、学员培训一直到开生活会，都具体进行了解和给予帮助指导，采取多种办法组织他们学习，并在生活上关怀他们，这样，就保证了武昌曲艺队的健康发展，并在近年来出现了一个新的面貌。

所谓认识问题从曲艺队看来，主要有以下几个方面认识不清：

第一、对形势认识不清。看不到国际形势朝着更加有利于各国人民的方面发展；看不到我们目前虽然还存在一些困难，是完全可以克服的，我们的前途是光明的；看不到在由资本主义过渡到共产主义的整个历史时期，存在着无产阶级和资产阶级之间的阶级斗争，这种阶级斗争是错综复杂的、曲折的、时起时伏的，有时甚至是很激烈的。因而，有的就不免迷失了方向，不能坚持走社会主义的道路。

第二、对曲艺的战斗作用，对曲艺工作者的光荣职责，在部分人的思想上还不十分明确，因而缺乏应有的责任感。

第三、对于怎样正确地继承遗产，继承些什么？继承与革新的关系怎样？在认识上也有些模糊。

所谓实际问题，主要是评书的演出场所，即和茶馆的关系问题；是曲艺新创作太少，不能适应演出的需要，特别是适合农村演出的新曲目少。目前评书艺人和茶馆的关系很复杂，有些茶馆从单纯营利观点出发，可以自由决定艺人，决定书，因而助长了某些混乱现象。

根据上面分析的情况，根据当前国际国内阶级斗争的形势，根据党的八届十中全会的精神，我们曲艺工作必须迅速改变这种落后面貌，更高地举起革命文化的旗帜，战斗的旗帜，充分发挥曲艺的“尖兵”作用，更好地为教育人民群众服务，更好地为支援农业服务。

为此，我们特提出 1963 年度全省曲艺工作的主要任务和措施如下：

一、上山下乡，深入农村，为支援农业服务。

上山下乡，深入农村，这是轻便灵活的曲艺活动的特点，也是我省曲艺工作的一个优良传统。

根据党的八届十中全会的精神，为支援农业服务，这是我们第一位的重要任务，服务得好不好，是检验我们工作好坏的主要标志。因此，我们一定要坚决地把曲艺工作转移到以农业为基础的轨道上来，曲艺要面向农村。曲艺队要上山下乡，深入农村。要拿新书、好书送给农民听，要为巩固人民公社集体经济、发展农业生产服务，为向广大农民进行社会主义、集体主义、爱国主义教育服务。

在时间上，我们初步提出这样一个要求：

县一级的曲艺队，每年应有三分之二以上的时间，深入农村公社，直到生产队进行演出活动；

市一级的曲艺队，每年应有二分之一以上的时间，到农村演出，为农民服务。

下去，可以集中活动，也可以分散活动，像武汉市说唱团这样比较大的单位，也可以分队轮流下去。

曲艺队下乡，在不影响演出的情况下，应参加一定的生产劳动，建立和密切同农民群众的联系，了解农民的生活和思想感情，以加强思想改造，丰富生活知识和积累创作素材。

专业曲艺队下乡演出时，应在可能范围内对当地业余曲艺活动进行辅导。

文化行政部门对于坚持上山下乡，长期深入农村，为农民服务具有突出成绩的曲艺队和曲艺艺人，应在精神上和物质上给予一定的奖励。

二、繁荣曲艺创作，重点整理、改编优秀传统曲目

下去了，这只是第一步。带什么节目下去，拿什么东西给农民群众看，这是主要的问题。现在大家都反映新曲目少了，适合农村演出的新曲目更少。

如何创作出更多更好的反映现实斗争的新曲目，特别是适合农村演出，为农民群众所喜闻乐见的新曲目，是当前亟待解决的迫切问题。各级文化行政部门和各个曲艺队都要重视这个问题，要大抓创作，要下决心去抓，下本钱去抓。

在全省曲艺队伍中，现在可以说我们还没有专职的曲艺创作人员，但是能够写的人并不是没有，各地文化馆干部、曲艺队的干部和艺人、群众业余作者，过去就写了不少段子，应该说这就是我们的曲艺创作队伍。要把他们动员起来，帮助他们深入生活，组织他们学习，提高他们的思想水平和艺术技巧，提供他们以题材线索和有关资料，以及从时间和创

作条件上给他们一定的保证。对于优秀创作要给以鼓励、推荐。省里今年准备搞一次曲艺创作评奖,拟了个计划草案,请大家讨论。

明年是我们伟大的中华人民共和国建国十五周年,全省曲艺工作者应该努力拿出具有较高质量的新作品和新节目来迎接这个节日,这也是我们曲艺工作十五年来成就的一次检阅,对于推动曲艺创作,提高曲艺质量具有重大意义,希望大家早点准备。

无数的事实说明,广大群众是喜爱新曲目、欢迎新曲目的,如果说我们某些新书、新段子还不像传统曲目那么上座,那只是由于我们的新书、新段子的质量还不够高,创作质量不高,说唱艺术的质量不高,说明我们对新书,新段子的功夫还不到家。在这方面,有的同志已经作出了一些成绩,应该帮助他们很好地总结一下经验,进一步提高质量,同时也要采取一些积极措施来扶持新曲目,像浠水县为了鼓励和支持说唱新书,在演出场所安排上,在收入保证上,在扩大宣传上,作了一系列的具体工作,新书就守住了阵地,而且观众越来越多。武汉市今年也准备开设新书专场,组织最好的演员在最好的场子说新书。这样的作法都很好。新事物在开始时,总不可能一下子就很完善,就受到所有人的注意,但它有远大的发展前途,有强大的生命力。对老书有七分好才鼓掌,对新书有三分好就要鼓掌。

传统曲目数量庞大,哪些可以演?哪些不可以演?应该鉴别选择。鉴别和选择的标准,毛主席指示我们:应当根据其对人民的态度如何,根据政治标准第一、艺术标准第二的原则来决定取舍,要取其人民性的精华,去其封建性的糟粕。

虽然有了这个明确的标准,但是具体清理起来,仍然是一个非常复杂、细致的工作。在这方面,我们还缺乏经验。浠水、新洲、黄陂等县和江汉区最近都全面地清理了一下本地区的传统曲目,并试行分类;沙市市曲艺队也把自己的节目排了一个队,作法不完全相同,但却有一个共同的经验,就是要走群众路线,特别是要发动和依靠有一定觉悟的艺人来搞,提出一个意见再请大家来讨论。先着重讨论一本书,反复交待政策,分析内容,通过一本书的讨论、分析、鉴别,来帮助大家提高分析鉴别水平和获取经验,进一步再对其他书目逐步进行分析鉴别。这个作法值得推荐。

我们希望在半年、一年内,大家都能对现有传统节目作出一个大致的分类:不适合演出、也无法改好的,大家就一致不演;需要整理的,就来整理;可以改编的,就进行改编。整理、改编时,最好先由比较优秀的书动手,一来基础较好,容易办;二来整了改了就可以演出,或者边演边整边改。浠水县计划重点整鼓书《说岳》和《杨家将》,公安县曲艺队计划重点整评书《隋唐》,武昌区曲艺队的胡明朗同志计划重点整鼓书《水浒》中的《鲁林十回》,这都很好。

农村中有些人,主要是些老年人,还有喜听长篇大书的习惯,为了适当满足这部分人的需要,应该有重点整理几部比较优秀的长篇大书;在曲艺创作上,过去我们对长篇大书的新创和新编工作注意不够,今后也应适当地予以重视。

但从发展来看，特别是从为支援农业服务来看，过去评书和鼓书中的曲目以长篇大书为主的情况，必须有意识的加以改变，有些书长到要说唱几个月或是十来天，为了拉长篇幅，内容就东拼西凑，既无思想价值，也无艺术价值。现在的听众也不像旧社会那些有闲阶级，吃饱了闲得无聊，泡壶茶，天天来听书消遣。新社会各人有各人的生产和工作，不可能成年累月坐在茶馆里靠听书过日子。我们并不排斥长篇大书，并希望能适当搞出些优秀的、有教育意义的大书，但我们更应该提倡多多演唱折子书或小段子。只有这样，才能提高质量；只有这样，才能丰富上演曲目，满足群众多方面的需要；也只有这样，才能更好地发挥曲艺的战斗作用。

三、大力开展曲艺评论工作

曲艺的理论研究和评论工作，去年作了一些事，但很不够，而且战斗性也不强。

没有正确的评论工作，就不能有力地贯彻方针政策。当前在曲艺艺人思想上、在演出曲目上，都存在不少问题，但是在社会上却没有引起应有的重视，给以必要的监督、帮助、指导，这不能说和我们的评论工作薄弱无关。我们曲艺界中，还有不少坚持走社会主义道路、坚持说唱新书好书、热心为农民服务、努力提高质量的好队伍好同志，在曲艺界中也没有受到应有的注意，他们的经验没有得到很好的推广，这也和我们的评论工作薄弱有关。

要大力加强曲艺的评论工作，评创作，评演出。我们的标准是政治第一，艺术第二；革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式相结合。要鼓励好人好事，也要适当地批评坏人坏事。

演出是为群众服务的，我们曲艺队还应当经常倾听群众的意见，特别农民群众的意见。最近江汉区文化科组织评书听众代表开座谈会，这种作法很好，有助于改进我们的工作，这也是评论，群众性的评论。

有关理论研究的学术工作，我们也要继续搞，比如怎样运用传统表演艺术来说好新书，就很值得研究一下，武昌区评书队最近正在讨论这个问题，其他的队也可以讨论讨论。

四、有计划地发展和培养一批青年学员

有好节目，还得要有好演员。首先是我省几个地方曲种，特别是小曲、鼓书和渔鼓，应适当地发展一批青年学员。湖北小曲中的天沔小曲，在天门县和沔阳县的曲艺队都还没有小曲学员，长阳南曲也只有一个学员，襄阳南曲则连一个学员也还没有，就是襄阳南曲的老艺人现在也不多了。湖北相声、跳丧鼓和说鼓子，也应该有人继承。

吸收学员，首先应该注意条件，除了政治和文化的条件之外，也要注意形象和嗓子的条件。过去我们收徒弟不讲究这些，现在要讲究。

当然，对曲艺事业，社会上有的人还残存着一些陈旧的看法，需要我们做工作，文化行政部门也应该协助曲艺队解决学员的来源问题。

培养学员，要敢于拔尖，对具有特殊才能的学员，要多给予学习的机会；同时也要注意贯彻普遍培养和重点培养相结合的原则，要克服一般人员的平均主义思想，也要教育重点培养对象不要骄傲自满。

五、继续有重点地挖掘曲艺艺术遗产

曲艺艺术遗产的挖掘工作，去年取得了一定的成绩，但这还只是一个好的开始。

原订规划没有完成的，今年要继续搞。特别是恩施地区、襄樊市和武汉市说唱团，去年虽然订了规划，但是基本上没有行动，请有关文化行政部门抓一抓。

挖掘曲艺传统艺术资料，去年我们提出"五重点"的原则，即重点地区、重点曲种、重点艺人、重点书目、重点书目中的重点章节。所谓"重点书"，就是指具有一定的整理、改编基础的优秀传统曲目。有的书篇幅比较长，但只有部分章节特别好，那就先挖这个重点章节。比如武汉市评书艺人陈树棠能说《三国》，这是部大书，约有一百万字，但他说的《三国》，以《华容道关公挡曹》说得较好，那就可以先挖这一章。这样，我们的力量就更集中了，挖出来的资料也更有用些。

长阳南曲和襄阳南曲，是新发现的曲种，去年没有纳入规划，请这两个地区的文化部门负责组织力量挖掘。

六、改进和加强对曲艺工作的领导管理

要改变全省曲艺工作的落后面貌，要进一步贯彻党的方针政策，要做好支援农业的服务工作，要整顿队伍，繁荣创作，关键的问题在于改进和加强对曲艺工作的领导管理。

各级文化行政部门应当把曲艺工作切实的领导起来，管理起来。已经建立了专业曲艺队的地方，应该选派驻队专职干部。派去的干部要有一定的政治质量，作风正派，能够吃苦耐劳，热爱曲艺事业，能够联系群众。派去的干部，由曲艺队发工资，是队的一个成员。他主要是贯彻党的方针政策，抓全队的思想政治工作，抓曲目，抓质量。干部要团结和依靠艺人来作好工作，不要包揽一切，不要陷在事务主义的圈子里，更重要的是要调动和发挥大家的积极性。

没有专业曲艺队伍的地方，文化馆应该具体负责把当地的职业曲艺艺人领导管理起来。怎样管，省人委最近已经颁发了一个《关于加强对民间演唱艺人的领导管理的指示》，请各地按照指示精神办事。

曲艺队应该按照民主集中制的原则，实行在队务委员会集体领导下的队长负责制。队务委员会的主要任务是：

(1)、讨论和通过全队的业务计划和财务计划，并审查计划的执行情况；

(2)、审查创作、挖掘、整理、改编和移植的曲目；

(3)、讨论和拟订队内的各项规章制度；

(4)、讨论和处理有关演职员工的管理教育、生活福利和工作中的其他重大问题。

曲艺队在经济上必须贯彻民主管理和勤俭办队的精神，严格财务制度，反对铺张浪费。应根据正常的收入情况，量入为出，以旺养淡。

在分配上，目前各个曲艺队实行的(1)基薪分红制，(2)劈分制，(3)评书艺人提交一定公积金、公益金后的自劳自得制等不同形式，根据各队的具体情况，也可以同时并存，不必强求一律，不管采取什么制度，都必须要有适当的公共积累，只有这样，才能巩固合营的队，也才能提高和发展我们的曲艺事业，在分配制度上要贯彻按劳分配的原则，作到公平合理。目前个别队内彼此收入过于悬殊、影响团结的现象，应当适当地加以调整。

曲艺队应该加强政治、文化和业务的学习，根据不同的特点，订出切实可行学习计划的制度。有关文化行政部门要对曲艺队伍的学习情况，经常进行检查，并给以必要的帮助和指导。

从全省的曲艺队伍的实际出发，我们建议各个队都应该认真地学一学中国革命史和毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》。为了把支援农业的服务工作做得更好，还应该深入学习党关于农村人民公社的各项方针政策。

现在我们全省曲艺队伍中还有大约二分之一的人是文盲，这对于不断提高曲艺艺人的思想、艺术水平是不利的，各个曲艺队应该采取积极的措施，在一定时间内帮助这部分同志、特别是其中的青壮年同志摘掉文盲的帽子。

至于评书艺人和茶馆的关系问题，各地文化行政部门应该和有关商业部门联系，共同订出几条办法，统一管理。谁到什么茶馆去演出，演出多久，演出什么曲目，应该由文化部门来安排，不能放任自流。

1963年3月18日

湖北省文化事业管理局
一九六三年曲艺创作评奖办法(草案)

为了促进和繁荣曲艺创作，丰富上演曲目，提高曲目质量，使曲艺更好地为工农兵服务，为社会主义服务，特别是为农村服务，我局决定举办1963年曲艺创作评奖。

评奖办法如下：

(一)评选范围：此次评选的曲艺创作，以湖北地方曲种，即鼓书、评书、小曲、渔鼓及坠子、相声等为限。

(二)评选作品的内容和形式：以反映社会主义建设和革命斗争历史，歌颂新英雄人物的题材、特别是反映当前农村中阶级斗争和生产斗争的题材为主，也包括具有一定现实教育意义的其他题材及整理改编的优秀传统曲目。不拘长书、中篇和小段子，均在评选之列。

参加评选的作品，在今年作了较大的加工，适合当前演出需要者，也可参加评选。

(三)评选办法：省、专、市各级分别成立评选机构。省组织评选委员会(办法另拟)，专、市应分别成立三至五人的评选小组，负责有关组织、选拔及推荐工作。

专、市评选小组，应将准备评选的作品先行组织演出，广泛听取群众、特别是农民群众的意见。然后将参加评选的作品，连同评选意见及群众反映，一并报省文化事业管理局曲艺工作组转省评选委员会。

报送参加评选作品的时间，截至 1963 年 12 月底为止，评选结果将于 1964 年第一季度宣布。

(四)奖励办法：评选出的优秀作品，除推荐各地专业及业余曲艺工作者上演和编印出版外，并发给奖金。

奖金的标准如下：

(一)长篇书卷，根据作品质量，各评选一、二、三等奖若干名。

新创作的作品：

一等奖　　每名 400 元

二等奖　　每名 300 元

三等奖　　每名 200 元

新整理、改编的作品(包括从小说、戏剧等新文艺作品改编的曲艺作品及整理、改编的优秀传统曲目。以下同)：

一等奖　　每名 350 元

二等奖　　每名 250 元

三等奖　　每名 150 元

(二)中篇作品，各评选一、二、三等奖若干名。

新创作的作品：

一等奖　　每名 250 元

二等奖　　每名 200 元

三等奖　　每名 150 元

新整理、改编或加工的作品：

一等奖　　每名 200 元

二等奖　　每名 150 元

三等奖　　每名 100 元

(三)短篇作品，各评选一、二、三等奖若干名。

新创作的作品：

一等奖　　每名 60 元

二等奖　　每名 40 元

三等奖　　每名 20 元

新整理、改编或新加工的作品：

一等奖　　每名 50 元

二等奖　　每名 30 元

三等奖　　每名 15 元

小曲的曲谱，比照上面标准另行发给奖金。

我省曲艺队伍的基本情况

概　况

我省于 1957 年、1962 年两次进行职业的曲艺艺人登记，其中半职业艺人约 2800 人，职业的有组织的艺人 510 人，共约 3310 人。现有专业曲艺单位 24 个，包括武汉市说唱团、襄樊市说唱团、江陵县曲艺团、沙市市、宜昌市、武昌区、天门、沔阳、公安、石首、光化、谷城、均县、浠水、鄂城、黄陂、孝感、黄冈、新州、英山、枣阳、新艺评书队、红安县曲艺队。其中只有武汉市说唱团是国营的曲艺单位，其他 23 个单位中，合作经营的 17 个，有队的组织，分散活动，上交一定的公共积累之后自劳自得的 6 个，此外，在各地歌舞文工团中有曲艺活动的有 5 个，包括省民间歌舞团、荆州专区文工团、黄石市歌舞团、黄冈专区文工团、长阳县文工团、公安县文工团。其中只有省民间歌舞团训练班在演唱班中设有曲艺组，有专业演员及老师，其他都是歌舞或戏剧演员兼搞曲艺活动。在全部专业曲艺人员中党团员及乐队共 126 人，占 24.7%(本年调查)。

专业队伍的活动方式有三种：一种是在城市内有固定的演出地点的，如几个市队，这些队是多曲种的综合队，各曲种分段上演共凑成一场节目；一种是无固定的演出场地，长期在农村中分散活动的，如多数的县队，多是单曲种演出，以说唱中、长篇大书为主；另一种是在城镇上开点，单人开场行艺，如武汉市新艺评书队与沙、宜的评书组。

至于流散艺人则持登记证自行到各地行艺，虽说各地已分别成立了民间艺人协会来管理他们，但真正管起来的地方很少。

关于经济上的收入分配，共有以下五种：

第一、国营单位是固定的工资制度。(其他四种是合作经营的分配方式)

第二、基本工资加分红加奖励的分配方式，按艺术高低评定工薪。像武昌队在每月的全部收入中，除掉公杂开支及薪金外，剩余部分的 50%提作公积公益金，40%按工资的比例分红。10%来用作评奖，每月分红，季度评奖。

第三、劈分制。按艺术高低评定股份(即底分)，再根据每月提出公共积累，最后剩余的收入总数，核定每股股值的钱数，按股份钱作为工资，实际是死分活计。

第四、按劳自得的分配方式。像有的队的评书艺人除交出每月税收，并按时向队缴纳

10%的公共积累外，余数悉归已有，像浠水队艺人常年在农村中活动，每月只向队（也包括民间艺人协会）交两元钱，余归已有。

第五、一个队内固定工资制与自劳自得制并存。如宜昌队，曲唱组是工资制，评书组是自劳自得制。

至于半职业艺人，农忙生产，农闲行艺，自劳自得，但需付给生产队一定金额，作为购买工分，始得享受队里的物质分配。

我省的曲种共13个（原统计19个，后将各地小曲合为一种，并将近似的曲种合并为13个，有传统曲目及曲腔，有艺人），包括：湖北地方小曲，流行在武汉、沔阳、天门、长阳、襄阳、恩施、广济一带；流行在黄、孝地区的湖北大鼓；流行在荆州地区的湖北渔鼓、跳三鼓（原名跳丧鼓，与荆、沙地区的鼓盆歌，襄阳地区的孝歌归为一类）；流行在襄阳专区的坠子、大调曲子（原系河南曲种，已在我省生根流行）、鼓儿词；流行在恩施地区的三才板，以及广布全省的湖北评书（实际是评书用湖北方言讲说，在艺术上并无其他地方性的特色）。另外已在各地逐渐推广的湖北道情（在音乐上湖北渔鼓的变种，是解放后艺人才搞出来的），很为群众喜爱。至于"公安道情"系湖南道情，在我省尚未生根。湖北单口相声，实际也是单口相声用湖北话说，中有北方风土人情的描述，只流行在武汉市及个别大城市的专业与业余的活动中）。在上述13个曲种中，有代表性的地方大曲种只有湖北小曲、湖北渔鼓、湖北评书、湖北大鼓四个。

其他国内大曲种流入我省的如相声、京韵大鼓、单弦、快板书（即竹板书）、山东快书等，除相声外，其他曲种只在个别大城市中间或有活动，没有群众基础。

另外，讲故事的活动刚在城市中开展。

根据上述曲种分布的情况，武汉市、荆州、黄冈地区的艺人较多，孝感只有大鼓艺人，宜昌地区只有宜昌市有专业艺人，部分半职业艺人在专区的各县活动的不多，恩施地区曲艺活动也少，专业艺人没有，也没有专业曲艺队伍。

关于曲艺事业的领导管理机构，各地专业单位由当地文化局（科）直接领导，或由文化馆兼管，但有很多地方实际并没有管起来。全省据初步调查已有40几个市县成立了民间艺人协会，负责管理民间艺人，但多有名无实，省文化局于1960年曾正式成立曲艺工作组，后于1961年精简，1963年又恢复。省曲艺协会于1958年建立，原无专职办事机构，后由省曲艺工作组兼管。

这里特别提出的是，省内曲艺事业在各级党和政府的关怀扶植下日有起色，在部分地区更特别受到党委的爱护与重视。如江陵县曲艺团，原为县曲艺队，经过政治上的清理与整顿后，调派政府干部，加强了领导，招收学员，充实了力量。县委宣传部刘部长对曲艺演出每次必看，并亲自为曲艺演出组织观众，抓队伍的上山下乡、思想动态，抓队伍的节目质量，甚而小学员病了，他亲自给学员端面吃。该县郑县长抓的细致而具体，下乡抓计划安

排、思想情况，回来抓检查，并亲自为曲艺团创作反映知识分子与工农结合的曲目。另如沙市市曲艺队招考学员时，以市委宣传部吴部长为首，联同市劳动局、文化局、文化馆的负责同志对所领导的曲艺队比较细致地做到三管：管人、管钱、管曲目。并且十分注意新生力量的培养，调派专职干部，担任曲艺队的辅导员，曲艺队下茶馆占阵地，文化科长也跟着到茶馆去。因此这个队在省内的集体所有制的团队中，关于管理制度，上山下乡，培训二代，演出曲目等方面成绩比较显著。还有沙市市对管理茶馆的说唱艺人方面也做的较好。

成　绩

曲艺艺术在各级党委与政府的领导与扶植下，由于全体曲艺工作者的努力，为工农兵服务，为社会主义事业服务，很作了一些工作，具体成绩表现在以下几个方面：

第一、上山下乡，为农民服务。

省内专职曲艺队伍有两种活动类型：一种是在城市里有演出场所的，一种是在农村中活动的。除了武汉市团、武昌区队、宜昌、沙市、襄樊等团队，其他的队全部是以农村为演出阵地，长期活动在公社、生产大队直至生产队。他们都是一二人分散下乡，独立作战，或背一面鼓，或带一把弦，上山下乡，送戏上门，不讲条件，不择地点，不误农时，取费低廉，或说唱中心任务，或编述新人新事，或说唱好的传统书目，向农民进行了宣传教育，一定程度地满足了农民文化生活的需要，受到广大农民的热爱与欢迎。其中像鄂城队，到一个地方就就地取材编唱新人新事，并且作了编写演唱政策的宣传，群众爱听爱看，叫这种方式是“说唱报告”，送了锦旗。这样的工作更受到各级党委的重视，浠水队在洗马区进行说唱的时候，区委书记亲自来给维持秩序。正因为曲艺这艺术形式轻便灵活，更便于深入农村，所以在不少地方它成了满足群众文化生活要求的主要活动。黄冈的群众就反映：“在我们山区里有没听过戏的人，没有没听过鼓书的人。”

公社生产队非常喜欢他们，像浠水队的范于青同志，一个生产大队把他包下来，轮流在生产队说唱新曲目。这些同志在农村中过着非常简朴的生活，与农民同吃同住，他们不以为苦，而以此为乐。从农村中吸收艺术营养，来丰富他们的上演曲目，特别像红安队那些盲艺人，拄着一根棍，翻山越岭，不分冬夏，为农民说说唱唱，这些同志继承着曲艺的战斗传统，坚持着党的为工农兵服务的方向。

就是在城市的队(团)，除了为城市的听众说唱外，也经常下队下乡演出。像武昌队1962年两个月中到了江陵、石首、公安、监利各地，并且唱到公社集镇，演出了63场，观众达到三万一千三百人次，除了场上演出，还作街头宣传，并配合中心，及时编演新人新事。他们在公安编演的《黄土窖变成黄金窖》，比一些老段子更受欢迎。武汉市说唱团，也多次到汉阳演出。另外能开单场的评书艺人像武汉市说唱团的李少霆同志，都分别下到农村中进行活动。名艺人下乡，更受到农民的欢迎，这些成绩要大大的肯定与发扬。

第二、配合重大的政治运动，向群众及时地宣传教育。

我们说，曲艺如果不能及时地配合党的各种中心运动而进行活动，那就不算做文艺战线上的尖兵。当然，我们的全部的曲目不能都是及时配合政治运动的内容，但根据曲艺形式的特点而生产出的众多的反映任务的曲目，应该是曲艺艺术中的重要部分，十分光辉的部分。这方面大家也很做了一些工作，像1962年的战备宣传运动中，仅武汉一地就编演了揭露美蒋阴谋，提高阶级觉悟，进行爱国主义教育的曲目50个。像唱词《生死恨》，快板《运输大队长》，同时也演了外地创作的《参军记》、《英雄小八路》、《美蒋劳军记》等；配合革命传统教育，出现了《老班长》、《鼓皮赞》。小说《红岩》问世后，首先是曲艺把它搬进书场，各地用评书、小曲、相声各种形式来歌唱这一部共产主义的正气歌，专业及业余大讲《红岩》，评书一直说了一百多场，极受欢迎。谈到部分的成绩，使我们想到自从大跃进以来，曲艺界的同志们基于饱满的政治热情，配合党的各项中心运动，用各种曲艺形式，创作了难以数计的作品。这些作品起了很大的宣传效果。这种热情是极其可贵的，这种努力是正确的，在我们的曲艺队伍中进一步发扬，不应该减弱。

第三、推陈出新，提高了艺术质量。

我省的曲艺艺术传统深厚，精芜间杂，我们要想曲艺更好地适应社会主义的需要，扩大它的社会影响，使它有新的生命力量，就必须推封建主义、资本主义之陈，出社会主义、共产主义之新，并且在批判继承传统的基础上来进行创造革新。在这一思想认识的指导下，大家作了一系列的工作，采取从重点曲种批判继承革新入手的做法，集中精力，重点突破，取得成绩。过去除了对湖北渔鼓、湖北大鼓进行了革新的尝试而外，近年来，特别对湖北小曲，从文学、唱腔、音乐伴奏、表演艺术都在传统的基础上突破了一些不能适应内容需要的程式，进一步加工提高。由于艺人老师、新文艺工作者及青年演员的互相结合，共同努力，出现了《蝶恋花》、《碧血丹心》、《花木兰》、《九红出嫁》等一些受到群众欢迎的好作品。这些作品从文学内容上有人民领袖毛主席的诗词，有表现革命斗争的故事，有新编的历史曲目，相应地产生了新的曲腔，与能适应曲腔表现力量的伴奏手法。同时根据内容表现的需要，创造出了新的曲艺的表演艺术。并且通过内部观摩交流的活动，互相启发推动，使艺术革新逐步完整。

历史上任何一种艺术的革新与发展，都需要有敢于创造的先锋战士与坚持不懈的精神，他们的努力带动了群众。在我们湖北小曲的艺术革新中，也先后出现了一些勇于试验的好同志。像现在省民间歌舞团任教沙市曲艺队的喻义和同志，自己是个盲艺人，从大跃进以来，在新文艺工作者的帮助下，他手编了八段小曲曲目的新腔，最近他又积极学习盲文，提高自己的文学与音乐的修养。如果曲艺队伍里能出现更多的这样勇于革新的同志，我们相信省内的曲艺面貌会很快的改观。

第四、挖掘出来大批的曲艺传统艺术资料。

为了更好地继承与革新，发展曲艺艺术，我们自去年开始有领导有组织地进行了全省

性曲艺传统艺术资料的挖掘工作。全省建立了15个挖掘点,除定词定本的曲种采取全面的挖掘外,对长篇大书,水路子书采取重点地区、重点曲种、重点人、重点曲目、重点曲目中的重点章节这样五重点的方式进行。各地又因地因人制宜的运用集中挖掘,随队挖掘,口述笔录,登门访贤的方法,一年来述录了湖北小曲、长阳南曲、湖北大鼓、湖北渔鼓、评书、跳三鼓、大调曲子、孝歌、善书、湖北相声等十个曲种的文字部分约百万字,曲牌300多个,及部分表演经验与史料。截至目前,汉滩小曲、天沔小曲、长阳南曲已经挖完了。其他曲种在继续进行,其中挖出来一些思想性与艺术性较强的好书。像湖北大鼓中的《水浒》、《文武图》,渔鼓中的《银枪案》,跳三鼓中的《鹊蚜子》、《虫蚜子》,湖北小曲中的《借衣》、《赶潘》,长阳南曲中的《扫松》、《长坂救主》,大调鼓子曲中《红楼梦》的各段等等,为曲艺为现实斗争服务,在艺术上提供些研究的素材。在这项工作中,特别像长阳,在县文教局的直接领导下,在集中挖掘的同时,指定专人及时进行继承,并作整理上演,取得了较成功的经验。又像黄冈专区,在接受挖掘任务后,各专署文教局的领导下,立即集中新州、红安、麻城三县艺人,进行挖掘。正因为大家认识到挖掘曲艺传统艺术是丰富提高社会主义文化艺术的具体措施之一,才积极行动起来。像新州艺人童少阶一个人就述录了五六万字的鼓书,沙市艺人陈凤秋带病将珍藏于心中的评书“百字诀”挖掘出来,未经注释即不幸病逝。

第五、培训了一批新生力量。

培训人材是发展事业、提高质量的关键。1953年时,省内只有一个半小曲青年演员(一个是沙市傅凤兰,半个是蒋桂英以唱民歌为主,兼唱小曲)。此后,这一问题逐渐为各地重视,特别是自1962年全省部分地区小曲内部观摩交流而后,新生力量发展很快。现省内曲艺青年学员、演员及乐队共126人之多。在队25人。演员、学员101人,其中:湖北地方小曲共49人,相声15人,坠子10人,评书7人,大鼓5人,渔鼓4人,大调曲子5人,快板4人,道情2人,全省19个根生曲种中间有7个曲种无继承人。学员的平均年龄是18岁,一般都有小学以上的文化程度,其中学龄最长的是5年零1个月,最短的是两个月,艺龄最长的是8年,在学员中不少人在武昌队、沙市队、宜昌队已担负了重要演出任务,并在观众中有了影响。各队大都注意了教人教艺,在教人上像武昌区曲艺队队长胡明朗同志,既关心学员的思想,又关心生活,采取个别谈话,订制度,开生活会,家长座谈会,各方面结合起来进行教育,他熟悉每个学员的性格特点,善于对症下药,他关心学员最细致的小事,如注意学员是不是乱花钱,或有无其他不正当的行为。

在教艺上,像省民间歌舞团曲艺组的小曲老师喻义和,耐心、细致、诲人不倦。自己是个盲人,分头在省民间歌舞团、武昌队、湖北艺术学院、人艺(即武汉人民艺术剧院)及业余的文化宫、文化馆,传授小曲业务知识,一句唱腔,教数十遍,绝不敷衍,力求质量。本人边教边学,通过教学来提高自己,而且以教新曲目为主,凡未经整理过的,未经领导审定的传统曲目,他决不教。在教学的同时,以经常把旧社会对艺人的迫害告诉学员,进而提高学员

的阶级觉悟，巩固其事业心。

问　题

虽然曲艺工作取得了一些成绩，但在适应工农兵的利益与需要上还差得很远，特别在占领与扩大无产阶级思想阵地、摧毁资产阶级思想阵地的工作上作的还很不够，大批的流散艺人的放毒现象还没得到制止。专业队伍还没有很好管理起来；新曲目的创作十分薄弱；大批涌现的新生力量亟待采取措施来培养。这都是与贯彻执行党的文艺方向密切有关的、带有根本性的一些问题，亟待解决：

第一、书目问题。

第二、新生力量如何培训？

这是有关曲艺事业发展，第二代的成长，迫在眉睫的问题。全省各曲种现有青年演员、学员及乐队 126 人，有思想教育、业务学习、文化学习这三大问题要及时解决。而省内几大曲种的教师质量极弱，可以任教的小曲仅 5 人，大鼓 3 人，渔鼓 3 人，评书 3 人，这些老师中有的政治上还差，思想保守，有的无现代曲目教学生，如湖北大鼓已经有了女学员，而仅有的两位名老艺人胡明朗、王鸣乐都没办法教，因为男腔女唱不合适，女腔则大鼓中根本没有。在培训中出现这样几种情况：

1、老师任教过重，而且听到的已教完了，如省民间歌舞团曲艺组的喻义和老师，他除承担省民间歌舞团内部三个小曲学员的教学外，又在艺术学院、人艺代课，近来又有广西歌舞团、沙市曲艺队，送学员去，他自己还要学盲文。喻本人到省已四年，也没有机会充实自己，叫道："我已经教完了。"

2、没有全面性的教学安排组织，没有老师的单位学员就只有望着。这样学员学不到东西，事业心就动摇。

如两个较好的小曲老师都在省民间歌舞团曲艺组，他们又没有很好的运用起来(1962年，一名小曲老师程德荣喂了一年猪及搞杂务)。而江陵团 6 个小曲学员，原公安队的 4 个小曲学员，浠水的 4 个小曲学员等没人来教，到有老师的单位去，又要服从别人的安排，搞得各单位没办法只有采取"打货"，只要有好的曲艺单位去演出就抢学一些节目，时间短，质量差，杯水车薪，无济于事。学员会个节目，不会基本功，只有自己瞎掰，掰来掰去，学员跑了。像公安队队长评书艺人李尚林说的："我为学员两次进省学习，花了公共积累九百元，只学了半生不熟的两个节目，还不能上演，只要有人教，再花钱我们也干。放我这里，没人教他们，只有学提开水壶(给观众添茶)。

第三、教育不当，就出问题，文化过低，不知曲意。

各地有师傅带徒弟如宜昌市队及过去的沙市队，师傅思想是直接影响了学生，把学生教成个小老艺人，教学的内容也不选择。各队对学员文化学习都没采取措施，以致曲文稍微深一点就不能理解，文化学习是曲艺学员提高艺术质量的关键中的关键，虽然省内各次

曲艺会议上多次强调，但迄今无安排与措施。

根据上述情况，除对学员加强教育管理外，看来对师资安排也应由省统筹兼顾，才能适应需要。

第四、收入分配的问题。

前文所述的五种分配方式都是根据演出的活动方式来按劳取酬的，基本上符合社会主义的分配原则，特别在集体所有制中的基薪加分红加奖励的方式有四类好处：

1、按劳取酬。

2、工资比例不断随演员付出的劳动质量代价而调整，又有分红及奖励，能调动全体成员的积极性。

3、通过福利的安排，密切了个人与集体的关系。

4、有公共积累，可以培养学员，并添置演出的物质，有利于事业的发展。

在整个收入分配的方式上有四个问题：

1、由于要照顾艺人历史上的收入习惯，部分开单场的艺人收入过高，个别的多至每月千元，一般也二、三百元，助长了艺人的资本主义思想，因而腐化堕落，钱越多，越不够花。

2、因为开单场的收入过高，以致在集体单位中工作的意志不坚定的部分艺人，就千方百计想离队单干，而影响了集体单位的巩固。

3、同一队内收入的差距过大，如有的队是 400 元与 40 元十倍之差，影响了团结，不能调动群众的积极性。

4、有些队分红多而积累少，搞的有钱就想分，以致旺季大吃大喝，淡季发不出工资。同时，因积累过少，无力举办集体活动，如派出学习，收学员及添置必要的演出用品就无钱开支。

第五、需要添派政府干部，加强领导，并大力培养创作人员。

目前，还有的队政府没有很好的管理起来，艺人当队长，只顾行艺搞钱，也不管队务，队内也无正规的规章制度，或有队委会而艺人互不团结，文化馆抓也难抽出专人负责，因此急需安排政府干部进队领导。

省内各队除武汉市说唱团外，都无专职创作人员，节目供不应求，创新质量很差，各地在安排创作问题时还没有去考虑曲艺部门，因此，糟粕充斥，新书缺少，还是争夺“阵地”的关键问题，也希望能及时解决。而解决这个问题，根据实际力量也需要由省来统筹兼顾的进行安排。

省文化事业管理局曲艺工作组

1964 年 7 月

关于江汉区评书队情况的调查报告

艺术处：

这是武汉市江汉区文化科写给武汉市文化事业管理局关于江汉区评书队情况调查报告抄给曲工组的一个副本。

这个报告所反映的武汉市评书界的问题，是很严重的，但是还没有受到应有的重视。

据我们的了解，不仅评书界存在这些问题，黄冈、孝感两个专区的大鼓艺人，襄阳专区的坠子艺人，荆州专区的渔鼓艺人，都有类似的情况。

曲艺工作组计划在明年第一季度召开“曲目工作会议”，中国曲艺工作者协会武汉分会在制订明年工作规划时，也把重点调查、了解武汉市评书艺人及沔阳县曲艺队，列为主要项目。我们还准备编选几篇有关文件，印发学习资料，供县、市文化馆及曲艺队参考。

曲艺工作组

11 月 15 日

关于江汉区评书队整改后情况的调查报告

江汉区评书队于去年六月份进行了体制的改革，即由原来的集体经营的基本工资分红制，改为分散经营自劳自得的营业性质。通过此次改革，对促进演员的积极性有显著成效。但也存在不少问题，现将具体情况分述如下：

1、由于实行了自劳自得提成积累的分配制度，更进一步地贯彻了“两百方针”。为此大大提高了全体队员艺术生产的积极性。艺人之间互换书传（过书）形成了自觉的艺术交流。他们彼此交流，再加以创造就可变成另一部书“路子”。据了解，改制后全队上演的传统书传，计 40 余部。（具体书目见下表）如：

江云卿：《走马建国》、《碧玉汾阳》、《黑公案》、《刘公案》、《双头马》、《祝公案》、《龙公案》、《白公案》。

王耀文：《施公案》、《五英传》、《文素臣》、《金雕会老龙》。

严荣卿：《五老图》、《南北英雄》、《南北双奇侠》、《八门斗智》、《说岳》、《三侠八俊十二雄》。

鲁柏林：《三剑五老十八童》、《黄安岭》、《龙虎斗志》、《双剑鸳鸯》。

吴旭初：《石破天惊》、《丹凤朝阳》、《血溅洞庭》、《日月乾坤剑》、《龙凤剑》、《龙凤奇缘》、《倪公案》、《龙凤双侠》、《龙山大侠》。

崔应龙:《南北斗智》、《陶府奇冤》。

夏汉武:《唐公案》、《五蟒忠孝图》、《雌雄剑》、《七侠五义》。

郭玉山:《小五义》、《续五义》。

陈飞鹏:《龙珠钱》、《欧阳侯》等。

以上书传的演出在丰富和满足群众文化生活方面有一定的作用。

2、由于改制后个人积极性得到发挥,加之书传大量繁荣,因而艺人的收入也大为提高。为此,相应地为国家税收增加了不少收入。据 1962 年 1—10 月份统计:全队共缴纳文娱税 2500 元。这对社会主义事业有一定的贡献。以上说明了体制改变后所起的积极影响。但随之而来的消极作用也不少,这从下面一些问题可以看出:

①、力争个人收入,不顾演出质量:

自整改以来原来曾一度被认为是有毒素的书传如《三侠剑》、《黄安岭》相继纷纷上演,加演新书的作法一概停止。艺人中彼此辗转"过路子"而"化路子"的新"飘头"越来越多。《山海大侠》被化成《南北双奇侠》又化成《阴阳奇侠》,《龙公案》化成《龙虎斗志》。其余如《祝公案》、《乔公案》、《白公案》、《三剑五老十八童》、《龙凤奇缘》、《龙凤双侠》、《丹凤朝阳》、《石破天惊》等等名目繁多。这些路子书,虽然情节各异,则中心思想皆相类似,大多是奸、盗、邪、淫与侠客义士相斗打的一些故事。在侠客义士中又有几个派系(如崆峒派、昆仑、少林、峨嵋、武当或类似性质的其它名称)互相斗殴、赌气、斗法、作案。人物大体上是高僧、道人、隐士、侠客、名师、高徒、采花贼、镖客等。他们讲的是江湖义气,说的是绿林规矩。情节多是登山、拜寨、寄柬留刀、比武作案、破案、赴会、搬师仇杀等循环不已(行话叫抱着球子滚),他们用的武器有:香砂帕、闷香、混元八卦剑、太乙乾坤红光刀、定魂针、落魂针,神秘莫测。如果做起"风云路子"时,更是极力夸张,玄上加玄。有的人来无影去无踪,任所欲为。有些案传书如《五英传》(即北口《三侠剑》)、《雍正剑侠图》、《乾隆下江南》、《施公案》等主题多是歌颂正统,颂扬统治阶级服务的走狗们是英雄侠义。夸大剑仙侠客的力量高超无比。总之,他们是各显神通,各就自己的能力尽量发挥奇、险和令人莫测的故事情节。其中以江云卿、吴旭初、陈绍雄等人为"上台转"。上演前,心中只有一点故事梗概,或者甚至没有。完全靠即兴创作,想到哪里,说到哪里,凭灵机和经验吃饭。观众喜欢什么就说什么。例如:江云卿在说《双头马》中提到杨贵妃,他便说:"列位,杨贵妃的□□□□□□□□□是红色的,后来被绞死后,用□□穿在枪上退走了安禄山的快马,所以后来红缨枪上面挂的也是红毛"。这简直是胡说八道,荒诞到了极点。这种评语给听众有什么教育呢?只是付之一笑,迎合了那些资产阶级小市民的低级趣味,他们就是靠这些所谓曲折的情节离奇的故事和低级的评语抓住观众。因之,票房价值高,他们也就达到了收入高的目的。

②个人收入激增、公共积累下降。

评书队演员的收入在整改后，比之整改前一般增长了2—3倍，有的增长3—5倍，如下表：

（演员）	（整改前每月工资）	（整改后月平均收入）
江云卿	180元	320元
王耀文	165元	399元
严荣卿	160元	760元
鲁柏林	145元	306元
吴旭初	150元	490元
崔应龙	115元	372元
夏汉武	115元	225元
徐炳高	50元	233元
陈绍雄（青工）	30元	240元

收入增加最高的严荣卿4.7倍，吴旭初达3.4倍。增加率最小的夏汉武达1.9倍。在个人收入成倍增长同时，该队的公共积累不但未上升，反而下降（按规定演员按实际收入要缴10%的公积金，包括公益金在内）。自1961年6月改制后实存公积金5100元，除原文化支部借去买红苕1500元外，还应存3600元，按1961年6月至今16个月全队应缴金5325元，加改制前的3600元，共应实存8952元，但截至10月份止，现实存公积金3700元，积累下降。从以上数字比例可以看出集体积累大大减弱，个人收入突飞猛进，从而促成艺人思想上的自发的资本主义倾向逐步抬头。他们就是巨额收入还不满足，如鲁柏林不止一次在全队会议上说："本市的文娱税太高，外地评书只纳4%，上海对说书艺人尚未开征，公积金也收得太多，如果赚了5块钱，只能落4元，太大！太大！"为什么公共积累急剧下降呢？也就是在鲁柏林等这种思想支持下所致。

③生活上铺张浪费，对政治漠不关心。

艺人收入庞大的结果，导致了生活上的铺张浪费，大肆挥霍。他们是无酒不开餐，无荤不吃饭，喝酒还必需是8元钱一斤的大曲。每天吸2—3盒黑市香烟，而且是高级的（大公鸡8角，龙菊9角，长江2元）。如吴旭初、江云卿、崔应龙等人每月收入300—500元，但一停演出，就必须要借钱，毫无积蓄余裕。吴旭初每餐喝酒竟达一斤之多。江云卿最近以庆祝挖掘书传成功为名（实际挖掘的书不能用）邀全队到德华酒楼吃了60多元。陈绍雄、严荣卿等也是经常出入在"会宾"和"扬子江"，这足够反映出他们"今朝有酒今朝醉"的江湖生活。

全市评书艺人每天聚集于我区天海茶社，他们除了谈论一些别人的是非外，就是讲究如何能多赚钱。哪个"路子"能抓住人？今天上座率如何？哪个场子好？谁出了名冒（没）打响片（就是请客）等等。他们的情绪都是随着上座率情况而起伏。好就高兴，如若掉了10

壶茶,就唉声叹气。他们就是陶醉在这样金钱至上的资产阶级的生活梦景中。谁也不关心政治。最近我们集中了一个星期,组织全队学习中国共产党八届十中全会公报等当前形势的学习,有的人很不满,迟到请假,后来干脆不参加学习。鲁柏林说:“我们又不是犯了错误,为什么要这样学习,别区几个月都不开一次会,这实在受不了。”有的人妒嫉别人进步,有人向政府反映情况,被说成是假积极、奸细等(吴旭初、鲁柏林、江云卿对严荣卿的态度即是如此)。还有个别人对政府采取应付态度,当面锦上添花,背后一起不算,如江云卿说:“公事本是聋事”。

根据上述情况表明:问题是严重的,充分反映出了在民间艺人中的两种思想、两条道路斗争问题。也反映了民间评书艺术如何为政治服务的方向问题。据了解上面所反映的情况不仅是江汉区评书队所存在的问题,而其他区的评书艺人的思想状况以及书传演出内容,都是一脉相通的。因此建议市文化事业管理局重视此一情况,采取积极措施,及时加以研究解决。

江汉区文化科

1967 年 11 月 8 日

关于举办“百花书会”的通知

各地、市文化局:

为了繁荣曲艺创作,交流曲艺创作,整理传统书目和表演经验,提高演出质量,使曲艺艺术更好地为人民服务、为社会主义服务,经研究,拟在今年下半年同中国曲协武汉分会联合举办一次赛书性质艺术交流活动“百花书会”。现将有关准备工作通知如下:

一、认真抓好创作。“百花书会”以中长篇书目为主,适当组织部分短篇书目。中长篇书目,以选场或选段为宜,演出时间以不超过两个半小时为限;短篇书目的演出时间,应在一小时以内。书目的内容,既要有反映现实生活的节目,也要有反映革命历史,和加工整理的优秀传统节目;形式、风格要多样化,力求丰富多彩。请即组织创作力量,切实抓好各类书目的创作、整理加工工作。

二、参加“百花书会”的节目,应是经过实践检验的,深受群众欢迎的优秀节目。新创作的或经过重新加工整理的传统书目,都要争取多演出,广泛听取各方面意见,做到有计划的进行加工,精益求精,不断提高作品的思想艺术质量。

三、各地参加“百花书会”演出的节目,请于五月中旬报省。准备工作中的有关情况,望与中国曲艺工作者协会武汉分会联系。

四、“百花书会”的组织办法和演出时间,另行通知。

湖北省文化局

中国曲艺工作者协会武汉分会

一九八一年四月八日

关于举办湖北省第二届“百花书会”的补充通知

关于举办湖北省第二届“百花书会”，已于一九八三年七月十五日发出正式通知。现就“书会”的具体组织办法、时间、地点等事项作补充通知如下：

一、关于“书会”的时间和地点，经研究决定，于十月二十五日在武汉举行。会期预计十二天。

二、参加“书会”的节目、曲目，应以中、长篇为主。中篇书目为一场晚会，长篇书目应有三至五场的书回，从中自选一场参加演出。演出时间均以两小时半为限。曲种形式不拘，要求尽可能有地方、地区特色，风格多样，丰富多彩。

参加“书会”的书目、曲目，中篇或长篇书以一台为限。优秀短段曲目以一小时为限。参加省“书会”的节目，应是经过演出实践的检验，地、市有关领导部门审看，从中选优的节目。各地、市在举行“书会”或挑选节目时，请通知省“百花书会”办公室（在省曲协内），由“书会”办公室组织专业人员与各地、市共同审看、挑选、协商同意的节目方能参加“书会”的演出。

要求参加“书会”的节目，尽可能是作品和演唱兼优的高质量的节目。这样才能保证“书会”的质量和较高的水平。

办有新书试演点的地、市，亦应选优参加，如水平一般，不必勉强照顾。有关新书试演点的工作总结、经验交流等事项，将另行召开专门会议。

参加演出的演员应以中、青年演员为主。注意发现、培养并推荐书风正、艺技高、积极说唱新内容，深受观众欢迎的优秀中、青年演员参加演出活动。

三、这次的“书会”的规模大、要求高。因此，对参加“书会”的节目、人数必须严格控制。按地、市组成代表队。每个代表队派一名领队，演员人数视节目而定。队伍以精悍为好，有伴奏的节目，乐队一般不超过五人。

关于经费开支，大会工作人员、正式代表（包括领队、演员、伴奏员），在住会期间的住房费，按规定的会议伙食补助费，由大会开支，其他，如往返路费、基本伙食费等均由各地、市自理。

除正式代表外，各地、市如有观摩代表，请报“书会”办公室，但人数也不宜过多，对观摩人员，大会只能帮助安排住房、进餐、观摩票、经费开支自理，大会经费较少，无力照顾。

四、关于评奖，“书会”将组织、邀请一部分曲艺工作者和大专院校老师组成评论班子，对参加“书会”演出的作品和演唱进行评论和评奖。评奖将以精神奖与物质奖相结合。除评创作作品奖、演出奖外，还应评出一部分如演员个人，一个演出组，一个代表队等的精神文明、职业道德奖。

在评精神文明、职业道德奖中，提倡积极繁荣曲艺创作，热心培养曲艺人才，端正书风，刻苦练功，不断提高质量，团结新老艺人，尊师爱徒等社会主义新风尚，新道德，在书会期间，提倡人与人之间，代表队之间的团结和互相帮助，互相尊重，遵守大会的制度，服从大会的安排，搞好环境美等好人好事。

奖品有奖旗、奖状、奖证和奖金。

请各地、市于九月二十日至三十日，将选定参加"书会"的节目名称(中、长篇应有内容简介、底本或书纲)，曲种形式，演出时间，演员姓名、性别、年龄、艺龄以及领队和伴奏人数等，报"百花书会"办公室(地址:武昌紫阳路215号省曲协，电话76288)，同时应抓好节目的排演和作品的加工提高。

"书会"的具体地点，报到时间等另行通知。

湖北省文化厅

中国曲艺家协会湖北分会

1983年8月24日



后　记

《中国曲艺志・湖北卷》是遵照中华人民共和国文化部、国家民族事务委员会1986年联合下发的《关于编辑出版〈中国曲艺志〉的通知》精神，在湖北省委宣传部、湖北省"文艺集成志书领导小组"领导下，邀请各方面的专家和撰写人员编纂成书的。湖北省群众艺术馆为编纂好这部志书，做了大量的组织工作。

1986年，文化部、国家民委、中国曲艺家协会《关于编纂〈中国曲艺志〉的通知》下达之后，湖北省委宣传部、湖北省文化厅即将编纂《中国曲艺志・湖北卷》的组织工作交给了湖北省群众艺术馆，由馆长枫波同志任主编，负责组织此项工作。最初，我们曾想集成、志书"两套锣鼓一齐打"。在编纂《中国曲艺音乐集成・湖北卷》的同时，编纂《中国曲艺志・湖北卷》。于是由《中国曲艺音乐集成・湖北卷》副主编谢学秦代表编辑部草拟了《中国曲艺志・湖北卷》的编纂方案，并向各地市有关部门作了传达。但随着《中国曲艺音乐集成・湖北卷》编纂工作的全面展开，我们深感两项任务一齐上，人手不够，力不从心，可能顾此失彼。经"集成志书领导小组"研究，决定先全力确保《中国曲艺音乐集成・湖北卷》按期完成试编任务之后，再进行《中国曲艺志・湖北卷》的编纂工作。1992年《中国曲艺音乐集成・湖北卷》由新华出版社出版之后，1993年又调整充实编辑班子，由枫波任主编，万生鼎、贺铁肩、傅特祥、谢学秦、蒋敬生任副主编，正式转入《中国曲艺志・湖北卷》的编纂工作。

湖北在历史上曾是南蛮诸部族聚居之地，也是楚文化发源之地，迁徙频繁，民族众多，语言错杂，风俗各异，而说唱艺术蕴藏丰富，源远流长，有着鲜明的地方特色。有些品种已广为流传，有些则未被人们认识和挖掘。《中国曲艺音乐集成・湖北卷》的编纂出版，虽为流布于湖北境内的众多曲种的发生、发展及音乐形态提供了翔实而宝贵的资料，但集成与志书毕竟是两项相关而编纂体例有很大差别的科研项目。撰写的对象、范围和要求也不相同。《中国曲艺志・湖北卷》要求对流布于湖北境内的曲艺，由古及今作全方位的记述，系统地、全面地、准确地反映湖北曲艺的历史和现状，无疑不能停留在现有资料之上，有些资料需要补充，而有许多发现和界定为曲艺品种的部分则需要重新调整。因此编纂《中国曲艺志・湖北卷》便成为一项十分艰巨的任务。

为了编纂好《中国曲艺志・湖北卷》，湖北文化厅"集成志书领导小组"、文化厅科教处和文化厅史志办公室以曲艺音乐集成编辑部为基础，从湖北省文联、武汉市文化局等单位

邀请了一些专家充实了编纂力量，并在东湖编辑会议上，统一了思想，并作了具体部署。同时对现有资料进行了分析研究，决定缺什么，补什么，对新选编的曲种及有关部类进行普查，由各地、市按期拿出该地志书的初稿，然后集中审定。经过编辑部和地市的共同努力，《中国曲艺志·湖北卷》很快便完成了近60万字初稿。1994年4月在武昌通过了总编辑部初审，以后经过补充修改，历时4年，于1998年6月定稿。

《中国曲艺志·湖北卷》能够在一定的时间内完成较为繁重巨大的工程，是与主管部门及有关各界对修志工作的重视、指导、支持和全体编纂人员的奋力拼搏分不开的。自从本卷编辑部成立以来，即得到了湖北省委宣传部、文化厅、集成志书领导小组以及厅科教处、史志办公室对本编辑部工作的信任与支持，使志书的编纂工作得以克服种种困难，保证了工作的正常运转。为加快修志的进度，集成志书领导小组舒志超、刘恩显同志及史志办公室刘御强、黄念清同志与本编辑部曾多次深入到襄樊、黄冈、孝感、黄石以及鄂西山区等地检查、督促工作，有力地促进了修志工作的开展，而《中国曲艺志》主编、副主编及总编辑部对本卷的及时指导，特邀审稿员对本卷的认真审读，更为《中国曲艺志·湖北卷》编纂质量上提高提供许多重要的修改意见和建议。

《中国曲艺志·湖北卷》在编纂过程中，还得到了湖北省曲艺家协会，襄樊市艺术研究所，长阳土家族自治县文联，武汉市说唱团，各地、市、州群众艺术馆等单位的大力支持与合作。湖北省曲艺家协会向本卷编辑部提供了自建国以来湖北省及各地、市的有关曲艺活动的情况及有关著作。在历史资料极其匮乏的情况下，湖北省志《文艺志》编辑室，武汉市文化局史志办公室，将其所编之《文艺资料》、《武汉文化史料》，毫无保留地提供给本卷编辑部，使本卷从中吸取了许多有关曲艺的历史史料。《文艺志》编辑部的张家骐、刘芳、徐世康同志还将他们历年来收集和抄录的湖北省自建国以来有关戏（曲）改革及与曲艺有关的政策性文件、讲话等转交了本卷编辑部，为史学工作者研究湖北曲艺的历史与现状，以及曲艺的改革提供了十分珍贵的史料。此外，在编纂过程中，杨奋生、洪琼等同志还为本卷审阅过部分文稿，提出过许多有益的意见。凡此种种，都为本卷的完稿作了积极的贡献。

湖北境内的曲艺多姿多彩，同一个曲种，往往因地而异、因人而异，各具特色。一部志书的作者要全面地、准确地记述湖北曲艺的发展历史和现状，在很大程度上取决于编纂人员的责任心和认识水平。为了确保《中国曲艺志·湖北卷》的编纂质量，编辑部都作出最大努力来解决初审、复审、终审中提出的诸多问题。对心存疑虑或有争议的某些曲种，都到艺人中进行了多方走访调查，纵横比较，从中找出答案。如众说纷纭，在湖北流传极为广泛的孝歌和田歌中的“唱古人”属不属曲艺范畴？一些人说她是民歌，我们过去认为她是一种与民歌相交叉、兼有民歌与曲艺双重色彩的说唱形式。在修志中为了弄清两者之间的关系，我们冒酷暑上武当山，入神农架，进玉泉寺，步行几十里去采访艺人，请教方丈，终于弄清了这种讲唱形式与佛道中俗讲、宣卷之间的亲缘关系，弄清了她入乡随俗的发展变异规

律，从困惑中解脱出来。此外，在修志中还发现，清嘉庆、道光年间流行于汉口一带的清歌小曲与后起的汉滩小曲，虽在形式上有相似之处，也不排除其互相吸收，但二者并非同宗。

《中国曲艺志·湖北卷》经过各方面的共同努力，数易其稿，终于脱稿付梓了，这实在是一件大喜事。我们谨向给予本卷支持和真诚合作的单位和同志致以衷心的感谢。我们深感自己的水平有限，一定会留下许多遗憾乃至错误，望读者给予批评指正。

《中国曲艺志·湖北卷》编辑部

1998年7月1日

索　　引





条目汉字笔画索引

说　明

一、本索引供读者按条目标题的汉字笔画寻查条目。

二、本索引按条目标题第一字的笔画数目由少到多排列。第一字笔画相同时，按起笔笔形一、丨、丿、丶、㇆为序排列。第一字相同的条目标题，按第二字的笔画数和起笔笔形有序排列。余类推。一、丨、丿、丶、㇆以外的笔形作如下规定：①㇀（提）作一（横）。如“扌”是一丨一，“氵”是丶一。②㇏（捺）作为丶（点）。如“又”是㇆　丶。

三、本索引只包括“志略”、“传记”两大部类条目。“综述”、“图表”和“附录”等部类未作索引。

一　画

二　画

三　画

四　画

五　画

六 画

七 画

八 画

九 画

十 画

十一 画

十二 画

十三 画

十四 画

十五 画

十六画以上

条目汉语拼音索引

说　明

一、本索引按条目首字汉语拼音字母顺序排列。第一字同音时，按该字读音的四声声调顺序排列。同音同调时按笔画多少和笔顺排列。第一字的上述各项完全相同时，则按第二字的音、调、笔画和笔顺排列。余类推。

二、多音字按本志条目所取的字音编排。

D

E

F

G

H

L

M

N

P

Q

R

S

T

W

X

Y

Z



ISBN 7－5076－0166－8

J・158　　定　价：140元